

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN**

**Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II**



**TESIS DOCTORAL**

**La imagen de Madrid en el cine español**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Nicolás Grijalba de la Calle**

DIRECTOR

**Francisco García García**

**Madrid, 2016**

# **UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN  
DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y PUBLICIDAD II



## **TESIS DOCTORAL**

**La imagen de Madrid en el cine español**  
MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR  
**Nicolás Grijalba de la Calle**

Director  
Francisco García García

Madrid, 2015





# UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN  
DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y PUBLICIDAD II



## **La imagen de Madrid en el cine español**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR PRESENTADA POR

**Nicolás Grijalba de la Calle**

2015

Bajo la dirección de Francisco García García



A Carmen, por tanto Madrid recorrido, por tanta apetencia de ciudad. Por convocar a todas las musas de Malasaña, por todo lo que aprendemos juntos. Por el tiempo que te he robado...

Para ti Madrid era una meta, un semillero mágico repleto de leyendas y chupas de cuero. Pertenecemos a esta ciudad endiablada: lo bueno es que estamos juntos para vencer fantasmas, para estrenar butacas, para demoler las pistas de baile al ritmo de tus tacones...

A ti te dedico este pedacito minúsculo de ciudad, hilvanado en letras, en comas caprichosas, para que lo hagas tuyo y me lo descubras. Yo haré lo mismo. Construyamos la ciudad ideal entre los dos (deseo, agua, museo, plaza, bostezo, beso, 300 libros formando torres...). Gracias por estar ahí. Por levantarme al caer. Por tu paciencia. Te quiero.

A mis padres y a mi hermana, porque fueron lo primero, porque me llevaron de la mano por todo Madrid, porque nunca me dijeron... por ahí no se puede pasar. Gracias por vuestro entusiasmo, por vuestra paciencia y por creer en mí. Si esta tesis estudia este tema es por vuestra culpa: nunca dejasteis que la ciudad fuese un telón monótono y aburrido. Os quiero. ¡Miau!

[Gracias mamá por las acuarelas que pueblan esta investigación. Me ilusiona ver tu trabajo entre tanto sujeto y predicado. Nunca dejes de pintar].

Agradezco de corazón a Francisco García García por haberme guiado en este proyecto. Su sabiduría, así como su confianza y su paciencia, han sabido tutelarme por este Madrid repleto de historias, leyendas, quimeras y rumores.

Me acuerdo también de mi familia y de mis amigos; por encima de los espacios y de las construcciones vosotros sois los que habitáis la ciudad. Quiero acordarme de mis abuelos (maternos y paternos), vecinos de Lavapiés: vuestro mundo era una calle, y los cines de barrio una necesidad mágica y vital.

Gracias también a los que me distéis ánimos, a los que os interesasteis por mis dotes investigadoras, a mis compañeros de trabajo de la Universidad Nebrija (por fin, sí, aquí tenéis a mi vástago nuevemesino).

Por supuesto, agradezco la calidez y el cuidado de Paco y Carmen, vuestros mimos malagueños han alimentado estas palabras. Gracias Ángela, brindaremos por un “Apocalipsis” en el Garlochí.

El Teide también ha vigilado con paciencia milenaria mi investigación: las papas con mojo son el mejor reconstituyente para las largas noches de estudio...

Por último, gracias a Madrid. A sus días y noches, a las noches en Gran Vía, a la ciudad cordial y a la ciudad áspera, a la mochila llena de libros y al bocadillo de calamares, a la pluma y al extravío, a sus verbenas y a sus beatas, al lumpen sólido de Atocha y a las señoritas de pitiminí de Salamanca... Gracias a los cines de Madrid: vuestros espacios están repletos aún de hermosos fantasmas.

Teníamos los ojos bien abiertos y el espíritu vigilante, porque queríamos fijar en nuestro plano intelectual un momento de la ciudad que estimábamos definitivo.

Manuel Chaves Nogales

Morir en la Gran Vía, / un poco cada día,  
/ es buena forma de morir.

Tino Casal

Madrid es esta ciudad que amo y donde la gente no parece esperar la muerte. Cualquier reducto alegre, cualquier rincón con sol es bueno para amurallarse contra la idea de la muerte, para salvarse eternamente por unas horas mientras dura la caña de cerveza, que al final está caliente y dulzorra y hay que dejarla en el vaso.

Francisco Umbral



## Resumen

La investigación que pretendemos llevar a cabo con esta tesis doctoral se centra en el estudio de la imagen fílmica de Madrid en el cine español. El constructo ciudad, dependiente del valor narrativo del espacio, plantea una serie de incógnitas que necesitan de un análisis en profundidad y que en el caso de nuestro estudio se articulan en torno a cuatro directores muy concretos que han convertido Madrid en centro de sus argumentos y obsesiones: Edgar Neville, Pedro Lazaga, Eloy de la Iglesia y Pedro Almodóvar. Los cineastas, pertenecientes a distintas generaciones y con disímiles puntos de vista, manifiestan en trabajos muy concretos la evolución y transformación del espacio urbano madrileño. La ciudad se erige por el momento en escenario natural de una gran parte de sus propuestas y, al mismo tiempo, como podemos

evidenciar en nuestra investigación, se convierte en uno de los elementos narrativos más reveladores de sus relatos fílmicos.

Madrid es recurrente en nuestro cine desde que las cintas silentes de Promio, uno de los emisarios de los hermanos Lumière, recogieran con precisión documental los lugares cotidianos más icónicos de la ciudad. A partir de ese momento, y a través de un juego de espejos urbano digno del mejor pintor cubista, la ciudad de Madrid ha sido representada, con más o menos fortuna, por un sinfín de directores que han intentado esclarecer en sus películas la esencia de una ciudad histórica. Realmente, una de las cuestiones que más nos llamaban la atención al comenzar este estudio es por qué Madrid, siendo la ciudad más representada por el cine español, apenas cuenta con una identidad (cinematográfica) tan definida y sólida como sí la tienen Nueva York, París y Roma. Con el objetivo, pues, de saber cómo muchos otros autores, aparte de los elegidos,



han construido la representación de Madrid en el Séptimo Arte, planteamos una serie de objetivos e hipótesis que pretendemos esclarecer a lo largo de la investigación.

Las páginas de este análisis se dividen en varios bloques temáticos que pretenden dar entidad y fluidez a la obra. Tras una introducción que revela el objeto central de nuestro trabajo, pasaremos a la exposición del estado de la cuestión y de las teorías previas. Nos interesa especialmente conocer lo que sociólogos, historiadores, arquitectos y filósofos han trabajado sobre el constructo ciudad; no dejaremos de lado, como es obvio, cualquier interpretación acerca de la poética del espacio o de la representación icónica del espacio urbano. Para la consecución de este apartado hemos consultado una rica bibliografía que no sólo atiende a las materias anteriormente expuestas, sino que también se complementa con saberes extraídos de la Narrativa, la Poética, la Retórica o la Antropología. Como nuestro acercamiento pretende ser

completo y eficiente, nos detendremos también en dos conceptos abstractos que, sin embargo, son los pilares centrales de nuestra investigación: el espacio y la imagen. El espacio narrativo, noción de gran complejidad, aumenta su capacidad icónica cuando el cine y sus creadores apresan la realidad para convertirse, las más de las veces involuntariamente, en cronistas de una época.

Por otra parte, el siguiente apartado permite conocer la forma de apropiación del espacio más común en la historia, la ciudad. Creemos ofrecer aquí un destacado manual urbano donde se habla de los condicionantes de la ciudad clásica, la ciudad moderna y la ciudad postmoderna. Es a partir de la ciudad moderna, construcción a la que no le basta con mantener su centralidad, cuando al concepto de lugar se contrapone el de no lugar. Frente a los monumentos, calles y plazas, donde antes se experimentó la identidad urbana, se sitúan ahora centros comerciales, aeropuertos y estaciones que multiplican la naturaleza

social del ser humano. Por último, este apartado teórico finaliza con una revisión de los espacios cotidianos, aquellos lugares de carácter simbólico que han contribuido en la mayoría de las ocasiones a consolidar la noción de *la ciudad habitada*.

De esta manera, la investigación se centra a continuación en la combinación mágica de cine y ciudad. Los dos parámetros, ensamblados desde que el nuevo invento hace su aparición a finales del siglo XIX, procuran dotar al espacio urbano de valor simbólico, capacidad que todavía no ha sido superada por ninguna otra disciplina artística. La visión moderna del cinematógrafo casa a la perfección con la sociedad moderna que proyecta la ciudad contemporánea. Para comprender mejor esta sinergia expondremos dos ejemplos concretos sacados de uno de los periodos más fértiles para la representación fílmica de la ciudad, el periodo de vanguardias. Tras esta visión general sobre el modelado de la ciudad a partir de las narraciones

fílmicas, la investigación se centra ahora en estudiar el espacio concreto de Madrid. Tras una aproximación breve a los procesos históricos de identificación o de proyección del cine en Madrid, hemos considerado importante detenernos en algunos hitos cinematográficos que, ajenos a nuestra investigación central, han contribuido con especial relevancia a la representación fílmica de la ciudad. En especial, hemos de destacar el cine realizado durante la década de los años 50, adscrito a un realismo social en blanco y negro de espíritu crítico, en ocasiones grotesco, y al cine producido en la década siguiente, los 60, donde encontramos una comedia de tipo amable, deudora del sainete, que erige a la ciudad en centro de su atención.

Asimismo, el diseño de la investigación se centra en estudiar la imagen de Madrid a partir de cuatro realizadores pertenecientes a tiempos diferentes, atendiendo a las particularidades de dos de sus películas, que vertebran a la perfección la imagen de la ciudad. El espacio temporal

estudiado con estos realizadores comprende la práctica totalidad del siglo XX, de 1939 a 1995; hemos sido especialmente cuidadosos a la hora de elegir sus películas, atendiendo principalmente a aquellas que se sumergieron en la actualidad del tiempo de rodaje. Tras la explicación del procedimiento analítico empleado, así como de las consideraciones previas, el análisis y la interpretación se han venido elaborando a partir de varias perspectivas distintas: una primera introducción acerca del director y sobre la presencia del espacio urbano en su cine, de donde se extraen ideas principales para llevar a cabo, a continuación, el estudio concreto de cada filme propuesto.

Cada una de estas películas, ocho en total, serán estudiadas bajo tres consideraciones distintas: análisis del origen y estructura del proyecto, es decir, cuál es la motivación principal que lleva al realizador/ productor a llevar a cabo esta obra; análisis retórico de la imagen fílmica, que alude al tipo de funciones comunicativas que se

ponen en funcionamiento a partir de la argumentación, la persuasión y la realización estética; y, por último, análisis simbólico de la ciudad en la película, qué papel desempeña Madrid dentro de la diégesis propuesta. Esta metodología pretende acercar un modelo global, -entendemos que con trazas personales-, para el estudio del espacio urbano cinematográfico. El análisis se ha realizado atendiendo a determinadas secuencias o puntos narrativos que evidencian de manera notable la importancia del espacio urbano en el desarrollo narrativo de la película. Nos parece importante resaltar que cada cineasta extrae su propia visión de Madrid, y que el relato fílmico propuesto, así como los personajes que lo integran, plantean una representación icónica de la ciudad en la que existen huellas culturales, funcionales, simbólicas y comunicacionales.

Tras el proceso analítico-interpretativo, en el cual cada cineasta juega un papel preciso, llegamos a la conclusión de que Madrid configura su imagen fílmica a

través de estas películas propuestas porque la base fundacional de sus narraciones se adscribe precisamente al espacio urbano. Esta conclusión general sirve para dar respuesta a las hipótesis centrales planteadas, así como a las preguntas de la investigación, y también a los objetivos trazados. La suma de resultados de todas las imágenes presentadas por los cineastas elegidos contribuye a crear un relato plural y motivador de la ciudad de Madrid. Además, se extrae que cada relato urbano atiende a las particularidades políticas y sociológicas del momento, convirtiéndose el conjunto de películas en un diálogo rico y fluido entre todos los textos analizados. Es obvio que por encima de los elementos urbanos y arquitectónicos cotidianos, la imagen fílmica también depende de la personalidad de los personajes que la habitan. El matiz que cada cineasta otorga a cada relato urbano amplifica el significado de la ciudad en estudio, y así encontramos

distintos modelos de urbe en cada una de las cintas que presentamos.

Por último, se abre un apartado dedicado a la discusión y a las posibles líneas de investigación que se abren a partir de este estudio. Como todo trabajo académico este está sujeto a la mejora y a la complementación de algunos de sus datos gracias al fomento de debates y a la revisión de sus parámetros. La imagen fílmica de Madrid lejos de agotarse, al igual que ocurre con el escenario urbano real, se multiplica según avanzan los nuevos modelos representativos audiovisuales.

## **Palabras clave**

Madrid – Ciudad – Cine – Espacio Narrativo – Imagen Fílmica – Edgar Neville – Pedro Lazaga – Eloy de la Iglesia – Pedro Almodóvar

## Abstract

The subject of the research presented in this doctoral dissertation centers on the filmic representation of Madrid in Spanish cinema. The conceptualization of a city, dependent on the narrative potential of its constituent spaces, poses a series of questions that require in-depth analysis and which in the case of our study take into account four specific directors who have made Madrid the focal point of their story lines and their most vital interests: Edgar Neville, Pedro Lazaga, Eloy de la Iglesia and Pedro Almodóvar. These filmmakers, belonging to different generations and with their differing points of view, bring to light in very concrete works the evolution and transformation of the Madrileñan urban space. The city appears at once as the natural setting of many of their projects, and at the same time, as evidenced

in our investigation, it becomes one of the most revealing narrative elements of their filmic accounts.

Madrid has appeared continuously in our cinema since the silent films of Promio, one of the emissaries of the Lumière brothers, captured with documentary precision the most iconic everyday places of our city. From that moment on, as if through an urban game of mirrors worthy of a master cubist painter, the city of Madrid has been represented, with varying degrees of success, by a multitude of directors who have attempted to elucidate in their films the essence of a historic city. In fact, one of the questions that most concerned us at the outset of this study is why Madrid, the most represented city in Spanish cinema, struggles to claim a solid and defined (cinematographic) identity like those of New York, Paris and Rome. With the resulting aim of understanding how many other artists, apart from those chosen, have constructed the representation of Madrid in the Seventh Art, we put forth a series of objectives and

hypotheses that we propose to elucidate throughout this study.

The pages of this analysis are divided into various thematic sections that aim to give the paper structure and fluidity. After stating the main purpose of our paper in the introduction, we will go on to present the current debates as well as previous theories concerning our topic of interest. We are especially interested in what sociologists, historians, architects and philosophers have contributed to the concept of the city; obviously, we will not neglect to consider any interpretation having to do with the poetics of space or the iconography of the urban landscape. In completing this section we have consulted an extensive collection of sources which pertain not just to the aforementioned subjects, but also draw from complementary scholarship in narrative, poetics, rhetoric or anthropology.

Aiming for thoroughness and efficiency in our approach, we also wished to consider two concepts which,

though abstract, form the backbone of our study: space and representative form. Narrative space, a concept of great complexity, increases its representative capabilities when film and its creators capture reality and therefore become, most often involuntarily, chroniclers of an era.

Continuing on, the next section provides information about the most common form of appropriation of space throughout history, that of the city. It is our opinion that we offer here a noteworthy urban manual, wherein are discussed decisive elements of the classical, modern and postmodern city. It is with the modern city, a construct that goes beyond the upholding of its own centrality, that the concept of place is countered by that of non-place.

Opposite monuments, streets and plazas, sites that were linked to the experience of urban identity in the past, are now situated shopping centers, airports and stations, multiplying the opportunities for the manifestation of human beings' social nature. Lastly, this theoretical area sums up

with a review of everyday familiar spaces, those sites of a symbolic nature that have contributed in the majority of cases to the consolidation of the notion of the lived city.

Moving on, the investigation now centers on the magical combination of film and city.

The two parameters, linked since the new invention appears on the scene at the end of the nineteenth century, obtain for the urban landscape a symbolic value that has yet to be surpassed by any other artistic discipline. The cinematographer's modern vision is an ideal match for the modern society that the contemporary city embodies. In order to better understand this synergy we will set forth two concrete examples taken from one of the most fertile periods for filmic representations of the city, that of the avant-garde. After this overview of the modelling of the city through filmic representations, our study shifts its focus to the specific Madrileñan space. After touching on the historical processes of identification or projection of film in Madrid, we have

considered it prudent to focus on some cinematographic benchmarks which, although unrelated to our main area of research, have nevertheless contributed with special relevance to the filmic representation of the city.

In particular, we must mention the cinema of the 1950s, which subscribed to a social realism in black and white and of a critical, at times grotesque, nature, and to the film produced in the next decade, the 1960s, where we encounter a pleasant sort of comedy, influenced by the sainete, in which the city is the focal point of attention.

In similar fashion, the research is designed to focus on the representation of Madrid using the work of four producers belonging to different generations, and studying the particularities of two of their films, which provide an ideal basic framework for the representation of the city. The timeline under study with these producers comprises practically the whole of the twentieth century, from 1939 to 1995, and we have been especially careful to choose those

films which are immersed in the particular state of affairs corresponding to the specific time period in which they were filmed. After an explanation of the analytical methods used, as well as of the aforementioned considerations, the analysis and interpretation are developed from various different perspectives: an initial introduction to the director and regarding the presence of urban space in his film, from which are extracted the main ideas that will be subsequently used to study each of the proposed films. Each of these films, eight in total, will be studied on the basis of four distinct considerations: analysis of the origin and design of the project, that is to say, the main objective that inspires the director/ producer to carry out his work; rhetorical analysis of the filmic representation, which refers to the type of communicative functions that are put in place through argumentation, persuasion and aesthetic means of implementation; analysis of the symbolic function of the city in the film, the role Madrid plays within the proposed

diegesis; and, lastly, personal-interpretative analysis centering on one of the most notable aspects of the narrative. This methodology aims to bring forth a global model, albeit containing some personalized elements, for the study of the urban space in film.

The analysis focused on specific sequences and scenes that highlight the importance of urban space in the narrative progression of the film. We believe it is important to point out that each filmmaker extracts his own particular view of Madrid, and that the filmic account that is put forward, as well as the characters that help form it, offer an emblematic representation of the city containing cultural, functional, symbolic and communicational markers. The results of our analytic-interpretative process of investigation, in which each filmmaker plays a key role, lead us to conclude that Madrid shapes its cinematographic image through the proposed films precisely because it is the urban space which forms the basic foundation of their narratives.



This general conclusion satisfies the main hypotheses and questions that were put forth for investigation, as well as the outlined objectives. Taken together, the end result of the representations presented by the featured filmmakers contributes to the creation of a pluralistic and motivational account of the city of Madrid. Additionally, one can see that each urban narrative attends to the political and sociological particularities of the time of its creation, thus transforming the series of films into a rich and fluid dialogue between the different texts being analyzed. Obviously, beyond the familiar urban and architectural elements, the cinematographic representation is dependent on the personalities of the characters therein depicted. The different nuances with which the particular filmmakers endow each urban narrative grant additional layers of meaning to the city under study; thus are we able to locate distinct models of the city in each of the films we present.

Finally, there is a section dedicated to discussion and to the possible lines of inquiry that this study opens up. Like all academic work it is subject to improvement and to the addition of complementary information resulting from developing debates and from the revision of its parameters. Like the real urban landscape, far from being exhausted, the filmic representation of Madrid is expanded by the advancement of new representative audiovisual models.

### **Key words**

Madrid – City – Cinema – Narrative Space–  
Cinematographic Image – Edgar Neville – Pedro Lazaga –  
Eloy de la Iglesia – Pedro Almodóvar

# LA IMAGEN DE MADRID EN EL CINE ESPAÑOL

## ÍNDICE

1. Introducción.....	2
1.1. Objeto de investigación.....	2
1.2. Objetivo material: la ciudad .....	5
1.3. Justificación.....	8
1.4. Finalidad.....	14
1.5. Estructura del proyecto.....	18
2. Estado de la cuestión y teorías previas.....	23
2.1. Estudios precedentes.....	23
2.1.1. La ciudad. Pensamiento urbano.....	23

2.1.2. El espacio fílmico de la ciudad.....	46
2.2. Sobre la imagen.....	53
2.3. Sobre el espacio.....	61
2.4. La ciudad.....	68
2.4.1. Ciudad clásica, ciudad moderna y ciudad postmoderna.....	70
2.4.2. Lugares y no lugares.....	89
2.4.3. El valor de los espacios cotidianos.....	102
2.5. Madrid.....	111
2.5.1. Breve historia de Madrid.....	111
2.5.2. Espacios cotidianos de Madrid.....	118
2.6. El cine y las ciudades.....	130
2.6.1. La representación de la evolución de la ciudad en el cine.....	140
2.6.2. Simbología de la imagen de las ciudades.....	153
2.6.3. La ciudad habitada.....	159
2.6.4. Dos ejemplos simbólicos de la ciudad en el periodo de entreguerras....	164
2.7. Madrid y el cine.....	173
2.7.1. Aproximación a la historia del cine en Madrid (producción, distribución y exhibición).....	173

2.7.2. La representación de la evolución de Madrid en el cine y sus espacios simbólicos.....	204
2.8. Hitos de Madrid en el cine español.....	233
2.8.1. De los orígenes a la Guerra Civil.....	235
2.8.2. Dictadura franquista: de la autarquía al desarrollismo.....	259
2.8.3. Democracia y nuevos tiempos.....	282
 3. Diseño de la investigación.....	 289
 3.1. Objeto formal: la imagen de Madrid en el cine español.....	 289
3.2. Preguntas de investigación.....	291
3.3. Objetivos de investigación.....	292
3.4. Hipótesis.....	294
3.5. Metodología.....	295
3.6. Corpus de estudio.....	299
3.6.1. Criterios de selección.....	299
3.6.2. Delimitación de la muestra de análisis.....	305

4. Análisis e interpretación de la imagen de Madrid en el cine español.....	309
4.1.Procedimiento analítico.....	309
4.2.Consideraciones previas.....	311
4.3.Edgar Neville y Madrid.....	312
4.3.1. Introducción.....	312
4.3.2. Breve biografía de Edgar Neville.....	321
4.3.3. El espacio urbano en el cine de Edgar Neville.....	333
4.3.4. <i>Frente de Madrid</i> .....	358
4.3.4.1. Sinopsis.....	358
4.3.4.2. Ideación y estructura del proyecto.....	359
4.3.4.3. La retórica en <i>Frente de Madrid</i> .....	367
4.3.4.4. Simbología de la imagen de Madrid en <i>Frente de Madrid</i> .....	377
4.3.5. <i>El último caballo</i> .....	389
4.3.5.1. Sinopsis.....	389
4.3.5.2. Ideación y estructura del proyecto.....	390
4.3.5.3. La retórica en <i>El último caballo</i> .....	397
4.3.5.4. Simbología de la imagen de Madrid en <i>El último caballo</i> .....	403

4.4.	Pedro Lazaga y Madrid.....	416
4.4.1.	Introducción.....	416
4.4.2.	Breve biografía de Pedro Lazaga.....	421
4.4.3.	El espacio urbano en el cine de Pedro Lazaga.....	433
4.4.4.	<i>Muchachas de azul</i> .....	446
4.4.4.1.	Sinopsis.....	446
4.4.4.2.	Ideación y estructura del proyecto.....	446
4.4.4.3.	La retórica de <i>Muchachas de azul</i> .....	451
4.4.4.4.	Simbología de la imagen de Madrid en <i>Muchachas de azul</i> .....	463
4.4.5.	<i>La ciudad no es para mí</i> .....	470
4.4.5.1.	Sinopsis.....	470
4.4.5.2.	Ideación y estructura del proyecto.....	470
4.4.5.3.	La retórica de <i>La ciudad no es para mí</i> .....	475
4.4.5.4.	Simbología de la imagen de Madrid en <i>La ciudad no es para mí</i> .....	484
4.5.	Eloy de la Iglesia y Madrid.....	491
4.5.1.	Introducción.....	491
4.5.2.	Breve biografía de Eloy de la Iglesia.....	497

4.5.3. El espacio urbano en el cine de Eloy de la Iglesia.....	508
4.5.4. <i>La semana del asesino</i> .....	514
4.5.4.1. Sinopsis.....	514
4.5.4.2. Ideación y estructura del proyecto.....	515
4.5.4.3. La retórica de <i>La semana del asesino</i> .....	521
4.5.4.4. Simbología de la imagen de Madrid en <i>La semana del asesino</i> .....	526
4.5.5. <i>El diputado</i> .....	534
4.5.5.1. Sinopsis.....	534
4.5.5.2. Ideación y estructura del proyecto.....	535
4.5.5.3. La retórica de <i>El diputado</i> .....	540
4.5.5.4. Simbología de la imagen de Madrid en <i>El diputado</i> .....	547
4.6. Pedro Almodóvar y Madrid.....	554
4.6.1. Introducción.....	554
4.6.2. Breve biografía de Pedro Almodóvar.....	557
4.6.3. El espacio urbano en el cine de Pedro Almodóvar.....	569
4.6.4. <i>Laberinto de pasiones</i> .....	577
4.6.4.1. Sinopsis.....	577

4.6.4.2. Ideación y estructura del proyecto.....	579
4.6.4.3. La retórica de <i>Laberinto de pasiones</i> .....	584
4.6.4.4. Simbología de la imagen de Madrid en <i>Laberinto de pasiones</i> .....	589
4.6.5. <i>La flor de mi secreto</i> .....	595
4.6.5.1. Sinopsis.....	595
4.6.5.2. Ideación y estructura del proyecto.....	596
4.6.5.3. La retórica de <i>La flor de mi secreto</i> .....	600
4.6.5.4. Simbología de la imagen de Madrid en <i>La flor de mi secreto</i> .....	605
5. Conclusiones.....	612
5.1. Contraste de hipótesis.....	612
5.2. Conclusiones generales de la investigación.....	615
6. Discusión.....	625
6.1. Análisis crítico.....	625



6.2. Aportaciones.....	629
6.3. Líneas de investigación.....	632
7. Epílogo: Irremediablemente Madrid.....	636
8. Fuentes y referencias.....	637
8.1. Fuentes citadas y consultadas.....	637
8.2. Documentos audiovisuales.....	661
8.2.1. Filmografía en estudio.....	661
8.2.2. Filmografía complementaria de cine español.....	662
8.2.3. Filmografía complementaria de cine internacional.....	674
9. Anexo.....	678
9.1. Anexo 1 / Listado de recursos fotográficos.....	678



# 1. INTRODUCCIÓN

## 1.1. Objeto de investigación

Madrid es un género literario. El ínclito periodista y escritor Francisco Umbral así vestía a la Villa y Corte, una realidad imaginada por la tinta magistral de Lope, la mala uva de Quevedo y los paseos circulares de Galdós por la Puerta del Sol. Lo que quiso decir Umbral es que la ciudad se habita en los recuerdos, se construye en la memoria, se inventa en las cuartillas. Como no es posible meterse dos veces en el mismo río, tampoco es posible perderse dos veces de idéntica manera por la ciudad. La ciudad –Madrid– es un ente inestable, una posibilidad a cada momento, y por eso su imagen se asemeja a la nube que cambia de forma una y otra vez ante nuestra maniática mirada.

Pero, si es posible escribir de Madrid hasta convertirlo en un género literario –y hasta escribir en Madrid, aunque le pese a Larra<sup>1</sup>– ¿podrá ser también esta ciudad un género cinematográfico? Entiéndonos, el cine es más caprichoso y los platós son muy cómodos, la ciudad tiene un ritmo endiablado que rara vez cabe en un plano general. Y, sin embargo, no cabe duda de que Madrid también es cine. Si lo han sido –y lo siguen siendo– ciudades como Nueva York, París y Roma, Tokio, Lisboa y Brasil, ¿por qué Madrid no iba a tentar con entusiasmo a la maquinaria cinematográfica?

---

<sup>1</sup> El 25 de diciembre de 1836, el diario *El Español* (nº 420) publicaba un artículo firmado por Mariano José de Larra titulado *Horas de invierno*. El escritor y periodista se explicaba de esta manera: “Escribir como escribimos en Madrid es tomar una apuntación, es escribir en un libro de memorias, es realizar un monólogo desesperante y triste para uno solo. Escribir en Madrid es llorar, es buscar voz sin encontrarla, como en una pesadilla abrumadora y violenta”.

“Madrid, en cualquier caso, es un sitio curioso” –diría Hemingway<sup>2</sup> asomado a una ventana del Hotel Florida en la Plaza del Callao–. Curioseemos, pues.

Así que: bajo esta idea principal, nuestra investigación pretende llevar a cabo un estudio de la imagen de la ciudad de Madrid en la cinematografía española: la construcción de la imagen fílmica de esta urbe a lo largo de más de cien años de historia: aciertos, desaciertos, encuentros y desencuentros.

Fotogramas que durante este largo tiempo se han impregnado de la huella visible de un Madrid cambiante –los barrizales y las tejas dieron paso al cristal capitalino que recubre los rascacielos–, y que hoy en día se nos presentan no sólo como narradores de mil y una historias, sino también como testigos directos del paso del tiempo.

---

<sup>2</sup> El escritor norteamericano Ernest Hemingway siempre sintió especial atracción por la ciudad de Madrid. Lo demuestran sus constantes viajes a la capital, y novelas como *Muerte en la tarde* (1932) y el relato *La denuncia* (1938), entre otros trabajos.

Sin embargo, como la empresa es grande, y el que aquí suscribe esto no dispone –por motivos laborales y otras *lindezas* burguesas– de un tiempo ilimitado para investigar en cada recoveco fílmico del siglo pasado (y lo que llevamos de este), hemos querido concretar esta evolución y formación de la imagen de Madrid en nuestra cinematografía a través de cuatro directores: **Edgar Neville**, **Pedro Lazaga**, **Eloy de la Iglesia** y **Pedro Almodóvar**. Estos cuatro realizadores, cada uno con su particular estilo –cada uno, como se suele decir, *hijo de su tiempo*–, sirven de espejo (deformante, límpido o esquivo) para que la ciudad se mire, se reconozca y se almacene en la retina-memoria de los espectadores. De cada director propuesto, aún cuando se defina y analice gran parte de su filmografía, elegiremos dos películas que reflejen de forma exhaustiva nuestro objeto a tratar: la reflexión del director y la posterior construcción de la imagen fílmica de Madrid. De “su” Madrid. Descartamos, por tanto, recreaciones históricas;

necesitamos narraciones conectadas a la ciudad instantánea, *al Madrid del momento*. Películas contemporáneas adheridas al tiempo en el que se producen y se realizan. Bajo esta coyuntura, la selección se detiene en: *Frente de Madrid* (1939) y *El último caballo* (1950), de Edgar Neville; *Muchachas de azul* (1957) y *La ciudad no es para mí* (1966), de Pedro Lazaga; *La semana del asesino* (1972) y *El diputado* (1978), de Eloy de la Iglesia, y, por último, *Laberinto de pasiones* (1982) y *La flor de mi secreto* (1995), de Pedro Almodóvar.



Foto 2

Sirven estos filmes para descubrir una ciudad a través del cine: de 1939 a 1995, un tiempo suficiente para reconocer fundamentales cambios sociales, políticos, urbanísticos, culturales y socio-demográficos que pueden darnos las claves de los interrogantes que vamos a formular desde este mismo momento.

Evidentemente, y de no ser así estaríamos incurriendo en un gran error, el trabajo doctoral se complementa con un análisis a mayor escala –“y con menos precisión de bisturí”– de las tres primeras décadas del siglo XX, así como de los últimos años de este mismo siglo, y de los primeros del XXI. Sería imposible, además, no pararse en determinados hitos filmicos de otros directores que han servido, y servirán, de ejemplos magníficos a la hora de ilustrar nuestro tema. Véase, por ejemplo, *El misterio de la Puerta del Sol* (Francisco Elías, 1929) [foto 2]; *Rojo y Negro* (Carlos Arévalo, 1942); *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951); *Esa pareja feliz* (Juan Antonio Bardem y Luis García

Berlanga, 1952); *Los golfos* (Carlos Saura, 1959); *El mundo sigue* (Fernando Fernán-Gómez, 1963); *Madrid, Costa Fleming* (José María Forqué, 1976); *El crack* (José Luis Garci, 1981); *Madrid* (Basilio Martín Patino, 1987); *Asfalto* (Daniel Calparsoro, 1999) o *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013), por citar en esta introducción, casi de forma memorística, unos cuantos títulos más.

En este estudio, en definitiva, nos ocuparemos de “la otra imagen” de una ciudad. La imagen que la huella fílmica –que la memoria cinematográfica– ha ido configurando de Madrid, capital escurridiza para “los del cine”, no así para la pintura o la literatura, como veíamos al comienzo. Que a los reconocibles cielos madrileños de Velázquez y a los giros y juegos lingüísticos de Ramón<sup>3</sup>, podamos añadir –sin que nos tiemble el pulso– los fotogramas de un buen puñado de

---

<sup>3</sup> No hay otro Ramón en Madrid que Ramón Gómez de la Serna (Madrid, 1888 – Buenos Aires, 1963). Escritor, periodista, creador de las greguerías y un tipo insólito y magnético para la ciudad.

directores que algún día demostraron que la ciudad de Madrid también podía ser proyectada; que la ciudad fílmica, en definitiva, es una luz incesante a la que siempre los espectadores podemos conjurar.

## **1.2. Objetivo material: la ciudad**

Cine y ciudad son objetos asociados; funcionan como elementos simbióticos. La Narrativa Cinematográfica ha hilvanado sus costuras hasta el punto de no saber identificar el original del producto. Las primeras imágenes así lo revelan. La modernidad, constructora de nuevos espacios y de nuevos tiempos, en definitiva, de un pensamiento reciclado, se especializó en dotar a la memoria colectiva de relatos y textos y de imágenes poderosas. Los primeros filmes rodados en España así lo atestiguan: ciudades en construcción, urbes en expansión, el triunfo tímido pero desafiante del progreso frente a las estructuras rurales.

Panorámicas extasiadas, cámaras detenidas por el discurrir de los primeros coches, estampas nacionales ligadas a lo meramente costumbrista –a ojos de los extranjeros parajes exóticos muy golosos, no lo olvidemos–: desfiles militares, salidas de misa de alguna iglesia a rebosar, corridas de toros..., bienvenidos a Madrid *MM. Auguste et Louis Lumière*.

La ciudad moderna está ahí, palpitando, necesitada de que una nueva mirada –también moderna– se impaciente por ella. Adiós a los parajes bucólicos; Baudelaire ya se ha “pateado” París décadas antes para consolidar la ciudad como escenario natural. Benjamin reflexiona (1972, p. 50), con atinada concreción, sobre la labor urbanita del artista moderno por antonomasia: “va a hacer botánica al asfalto”. Pero Madrid es Madrid y tiene – con perdón– aún alma de pueblo. París es otra historia. Todavía el Madrid de la segunda mitad del siglo XIX va a ir lenta, pero progresivamente, mudando de piel. Un mayor

número de ciudadanos implica un desarrollo urbano creciente: la aparición del extrarradio, el fomento de transportes, la consolidación de las zonas de esparcimiento... Un Madrid burgués repleto de funcionarios y zarzuelas es el que va a encandilar a los primeros técnicos y proyccionistas, todavía no a la industria:

La aparición de burgueses nostálgicos empeñados en encontrar las voces ancestrales que darían sentido a la nación moderna se topó con el desarrollo de los medios de comunicación, primero escrita (la prensa, la revista y los libros) y, progresivamente, también audiovisual. (...) Y esto alcanzó su cénit cuando se cruzaron además con las industrias mediáticas del siglo XX, como la radio, la prensa ilustrada y el cine (Benet, 2012, p. 18).

Sin adelantar acontecimientos, es congruente –y así lo veremos– reconocer la influencia decisiva del hecho

cinematográfico como industria, arte, construcción espacial, representación icónica y psicología en el desarrollo y configuración de la ciudad moderna. “Ciudad moderna” deudora de la “visión moderna”: una mirada percibida y mecanizada a través de un catalizador perfecto, el cinematógrafo. El artefacto capaz de registrar el movimiento innovador de la ciudad, escenario concreto consentidor de los grandes artificios para seguir soñando.

Dentro de todas las miradas modernas a la ciudad, en el conjunto de ellas, habita la misma urbe, mutante y aglutinadora, los trozos o fragmentos de “mi ciudad”, de “tu ciudad” o de “su ciudad”, que una vez “cosidos” –bendito *Frankenstein* de tuberías, tejados y ventanas– dan como resultado, posiblemente, una ciudad llamada Madrid<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> En cierta manera, el cine soviético descansa sobre este tipo de ‘collages’ cinematográficos, especialmente los experimentos de Kuleshov. Este teórico del montaje construyó escenarios inventados a partir de la suma de varios planos rodados en diferentes lugares. Moscú y Washington, dos polos

Por consiguiente, el principal objetivo de esta investigación es precisamente este, examinar los extraños vínculos que se establecen entre cine y ciudad. Reflexionar sobre las imágenes fílmicas que el cine español ha legado de la ciudad de Madrid para obtener un mayor grado de entendimiento de este mapa urbano. Preguntarnos, además, si los componentes del Lenguaje Cinematográfico tienen capacidad para generar retratos sinceros de la identidad de Madrid.

El trabajo de investigación pasa por la identificación de las figuras y obras que mejor pueden servir de ejemplos representacionales. Tras un largo periodo de documentación y visionado, seguiremos el desarrollo de la construcción de la imagen (fílmica) de Madrid a través de los cuatro directores anteriormente citados. Indagando en los significados y significantes de algunos de sus textos

---

opuestos en lo social y en lo político, acabaron unidos por la ‘geografía creativa’ de Kuleshov.



fílmicos, aquellos que creemos que presentan a Madrid como un personaje más de su trama, comprenderemos el entramado urbano, las herramientas narrativas que se utilizan y, percibiremos, por último, la esencia mudable de la ciudad.

Huellas, en definitiva, corpóreas, arquitectónicas, sociales, económicas, culturales, pero también señales mágicas, relatos de memoria y pensamiento, que disponen un Madrid proyectado, pensado y soñado. La ciudad en movimiento.

### **1.3 Justificación**

No podemos negar que fue a través de la asignatura *Poética de la Imagen*, impartida por el Profesor Doctor D. Francisco García García en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Complutense, el lugar donde obtuvimos el empuje definitivo para reconocer en la imagen –en especial la cinematográfica– una capacidad creadora y constructora de universos paralelos, abierta, además, a multitud de campos semánticos. En aquellos días pudimos profundizar en la capacidad poética, reclutadora de hipertextos, también de intertextos, de la imagen; la importancia de los símbolos, las metáforas y otras figuras retóricas debidamente adaptadas a la Narrativa Audiovisual.

En definitiva, aquella materia nos sirvió para pensar la imagen, para pensar a partir de la imagen<sup>5</sup>.

A estas primeras impresiones, adquiridas como alumno en dosis perfectas, se unieron posteriormente las inversas: las que alcanzamos –y seguimos alcanzado, o eso esperamos creer– ejerciendo la labor de docente. Impartiendo asignaturas como *Historia del Cine* y *Guión Cinematográfico de Ficción* hemos comprobado que la imagen sigue cautivando a las nuevas generaciones. La creación de ideales, pensamientos y modas, de construcciones de memoria-colectiva a través de la imagen, han multiplicado la capacidad discursiva de una sociedad multipantalla que ya no sabe explicarse sin la retórica ilusionante de la representación audiovisual. Somos pantallas, *avatares*, códigos, contraseñas, imágenes virales

---

<sup>5</sup> Precisamente sobre este acto, sobre el reflexionar acerca de la imagen, el catedrático Santos Zunzunegui publicó en 2007 el ensayo *Pensar la imagen*, un notable trabajo acerca de “los aspectos discursivos de las prácticas icónicas”.

y hasta siluetas soñadas. Con sólo ver una firma, un logotipo, una silueta, un símbolo o una letra, un emoticono repetido hasta la saciedad a todas horas, podemos estar abriendo las puertas de un universo apasionante. O no. Todo depende del contenido, del *merchandising* o de la capacidad de sorpresa del receptor. Por ejemplo, ¿acaso la silueta de la ciudad de Nueva York –con la presencia “fantasmática” de las Torres Gemelas– no nos resulta en ocasiones más familiar que la imagen de nuestra propia ciudad? ¿No han ejercido todas las artes, el cine por delante, de hierro candente para marcar a fuego en nuestra memoria una imagen concreta, icónica, de esta ciudad universal? Porque sí, porque la ciudad que marcó al siglo XX fue Nueva York, ciudad de “plata, cemento o brisa” a la que también cantó el poeta<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Federico García Lorca le cantó a la ciudad de los rascacielos en *Poeta en Nueva York*, obra cumbre del surrealismo que no se publicó hasta 1940, cuatro años después del asesinato del poeta granadino.

Mas a pesar de todas estas nociones adquiridas en los últimos años, existe una razón mayor, más profunda, diríamos que innata a nosotros, y es la necesidad casi magnética de estudiar la ciudad de Madrid –donde vimos la luz en “aquellos locos años ochenta” y desde donde escribimos ahora estas palabras– desde un punto de vista particular, desde una visión en continuo movimiento. Sin caer en patriotismos gratuitos, ni en cuestiones chovinistas, Madrid ha ejercido siempre como telón de fondo de nuestra realidad, modelando nuestras conductas, proporcionándonos en cada etapa sensaciones distintas, en ocasiones contradictorias, y dejándonos la puerta abierta a sus dos caras: la diurna y la nocturna. Conocemos bien su memoria, sus repetidos escenarios, el lado salvaje que parece no cesar, su capacidad de sobreponerse a los peores augurios y también, admitámoslo, su dureza como capital.

Porque hoy Madrid es una metrópoli dura, sin aparentes límites, confusa y atractiva, perdida (y salvada) en su más que frecuente no-identidad, característica esta curiosamente que al final la dota de personalidad. Su casco histórico lucha desde hace años contra tres males urbanos demasiado concretos: el automóvil, la densa publicidad y la proliferación de la anti-categoría de los no lugares (Maderuelo, 2001). De forma historicista, Chueca Goitia achaca muchos de los males actuales de Madrid a las decisiones improvisadas que se tomaron en el pasado:

En Madrid, la imprevisión más absoluta ha presidido la organización del espacio industrial. Consecuencia de un pasado reciente, de la localización de los barrios más pobres al sur del viejo casco urbano, de la situación de los ferrocarriles, mataderos y mercados, un barrio industrial paleotécnico se fue formando en lo que había sido el ensanche sur ordenado en el siglo XVIII por

Carlos III [...]. Esto es una prueba más de cómo los acontecimientos van más de prisa que los planes y que éstos deben ser siempre susceptibles de modificación y de revisión. Hoy en el barrio sur de Madrid, desde las rondas hasta el Manzanares, debía someterse a una transformación que redujera al mínimo la industria, dando paso a otros usos del suelo: oficinas, servicios, zonas deportivas, parques y viviendas (Chueca Goitia, 1991, p. 56).

Foto 3



Estas palabras del afamado arquitecto, escritas en 1968, parecen hacerse realidad en estos tiempos delirantes.

Aquel Madrid del desarrollismo<sup>7</sup> poco tiene que ver con la ciudad actual: hoy existe una concienciación estética urbana mayor –aunque en ocasiones cueste creerlo–; el sur ya no es sinónimo de pobreza y, aunque con bastante polémica de por medio, todas las rondas próximas al Manzanares se encuentran completamente transformadas gracias al enterramiento de la M-30 y a la construcción del proyecto *Madrid Río*. Una meta que también se evidencia en los nuevos barrios anexionados a la capital, los que están en crecimiento y en pleno desarrollo<sup>8</sup>; en la mejora urbana de las ciudades-dormitorio, y en el cambio de imagen que se ha producido en el medroso *sky-line* madrileño. Pero pese a

---

<sup>7</sup> Conocemos por desarrollismo al segundo periodo del régimen franquista, caracterizado por un crecimiento económico notable y una transformación social de gran interés. Este ‘nuevo’ tiempo comienza con la entrada de los tecnócratas al gobierno y cristaliza, especialmente, con las políticas implantadas durante la década de los años 60.

<sup>8</sup> En los últimos cinco años, según el padrón municipal, los nuevos barrios (Las Tablas, Sanchinarro, PAU de Carabanchel, Valdebebas, Montecarmelo y el Ensanche de Vallecas) han ganado cerca de 43.000 nuevos vecinos. Datos disponibles en Demografía y Población de [www.madrid.es](http://www.madrid.es)

todas estas transformaciones, algunas asoladas por decisiones incoherentes, y más allá de la profunda crisis económica que parece haber aquejado en los últimos años a la ciudad, Madrid es una urbe dinámica, moderna, económicamente solvente, con un gran legado cultural y artístico. Una ciudad atractiva para contar historias, para ceñirlas a sus espacios más celebres; por eso su imagen fílmica debe ser cambiante y vibrante. Eso revelará un solo mensaje: que la ciudad continúa fluyendo.

Teniendo en cuenta esto, manejando el amor por una ciudad –si es que el amor también entiende de hormigón, vigas y asfalto– es comprensible que indagemos en nuestro caso acerca de las huellas que Madrid ha legado al cine español. Un Madrid fílmico que no sólo se ha convertido en un personaje más, sino que ha proporcionado entidad y desarrollo a las historias que los directores, cada uno con sus pretensiones y visiones, han realizado. En cierta forma, también nuestro interés por la aparición de

esta ciudad en nuestra cinematografía está alimentado “por el uso y el abuso” que de las calles de la capital nosotros mismos experimentamos, calles que “pateamos y repateamos”, formando parte de una cultura *underground* repleta de creadores, soñadores o fantasmas que no sabrían entender su realidad sin la falsa verticalidad de la Gran Vía. Obviamente no hace falta disimular, pero el principal factor que nos lleva al estudio de un espacio fílmico concreto, en primer término, es una necesidad personal.

Si todavía los creadores de hoy, de todas las disciplinas existentes, siguen relacionándose con Madrid, en definitiva, por su afirmación urbana, no es extraño que ese otro ojo mágico que apareció a finales del siglo XIX –su señoría el cinematógrafo– necesitara rápidamente buscar un entendimiento con nuestra urbe. En la primavera de 1896 Alexandre Promio, emisario y técnico de los hermanos Lumière, llegó a la capital de España para dar a conocer el

nuevo invento (Seguin, 1998). Aprovechando que su cámara también servía para rodar, Promio tomó las primeras imágenes cinematográficas de Madrid, las primeras películas documentales de nuestra ciudad. El protagonista en un primer momento fue el ser humano, la sobrecogedora imagen de un ser humano fantasmal, enmarcado en dinteles y puertas, en ventanas y espacios concretos, delimitado en definitiva por la ciudad: por sus fábricas, por sus iglesias, por sus calles. Si los Lumière filmaron *La Salida de los obreros de la fábrica* (1895), Promio se hizo eco de la *Salida de las alumnas del colegio de San Luis de los Franceses* (1896) o de la *Llegada de los toreros* (1896), temas mucho más próximos a nuestro sentir. Lo veremos más adelante, no adelantemos acontecimientos.

Los porqués, entonces, quedan así planteados. Nuestra investigación pretende obtener el conocimiento a partir de los análisis y del estudio de determinados ejemplos

fílmicos que han sucumbido al poder de atracción de una ciudad concreta, Madrid. Al hablar de la imagen real y de la imagen representada estamos hablando al fin y al cabo de nosotros mismos, transeúntes ocasionales. Nos movemos entre la realidad y la ficción sabiendo que, aunque en determinados momentos los dos espacios son fácilmente identificables, en muchas ocasiones la frontera que separa lo real de lo imaginario es dudosa. Socializamos en la ciudad y creamos, a partir de ese momento, espacios cifrados, lugares codificados.

El cine nos acerca de esta manera a Madrid. Y todo pese a que, como mucho nos tememos, la huella de esta ciudad no debe ser tan rotunda como la que sí han legado al Séptimo Arte insignes ciudades como Nueva York, Roma o París. No importa. Se trata de descubrir –y las imágenes hablarán por sí solas–, de cómo a partir de las películas propuestas por nuestros directores se dejan traslucir aspectos del espacio urbano madrileño. En definitiva, una

carambola de la historia: el Madrid de los “hechos” y el Madrid de los “sueños”.

#### **1.4. Finalidad**

La finalidad de esta investigación pasa por entender la estrecha relación que a lo largo de las décadas ha mantenido el espacio urbano con la narrativa cinematográfica. En concreto, lo que necesitamos estudiar son las distintas representaciones que la ciudad de Madrid ha tenido en la cinematografía española. Para ello nos haremos valer de cuatro directores específicos que creemos que han sabido representar, con especial atención, el crecimiento y la evolución de la capital española. Entre los cuatro autores elegidos (Edgar Neville, Pedro Lazaga, Eloy de la Iglesia y Pedro Almodóvar) confiamos en hacer un recorrido, lo más completo posible, de todo el discurrir de esta ciudad durante el siglo XX. Se trata de una

aproximación modesta pero sentida, de un objeto de estudio que hasta hace bien poco apenas concitaba interés general<sup>9</sup>. En cierta manera, durante el tiempo empleado en la elaboración de este proyecto hemos podido evidenciar como el interés por el estudio de los fenómenos urbanos ha crecido considerablemente en nuestro país, y como además los ciudadanos han ido implicándose a través de movimientos sociales, de nuevos partidos políticos y estructuras locales, en el diseño (o al menos en el pensamiento) de una nueva ciudad. Aunque está por ver si estas propuestas ciudadanas consiguen remover los cimientos de viejas estructuras económicas, políticas, sociales y culturales, lo cierto es que cuando comenzamos

---

<sup>9</sup> El estudio de la representación del constructo ciudad en la narrativa cinematográfica viene siendo una constante en el ámbito académico anglosajón desde hace varias décadas, si bien es cierto que en Europa, sobre todo a partir del periodo de vanguardias, se concibe el espacio cinematográfico como un capricho estético ligado al orden arquitectónico. Uno de los primeros teóricos que quiso conectar el espacio urbano con el Séptimo Arte fue el arquitecto Robert Mallet Stevens (1886 – 1945).

esta investigación apenas podíamos pensar, quizá tímidamente esbozar, que una gran parte de la ciudadanía demandaría un pensamiento diferente para Madrid.



Foto 4



Sirva también este proyecto para poner atención sobre un hecho determinante: mientras que durante todo el siglo XX la ciudad encontró un firme aliado en el cine para exhibirse y explicarse, en la actualidad el concepto de metrópoli demanda una interacción mayor con los artistas que, en muchas ocasiones, pasa por la reapropiación del espacio público, la modificación de los entornos urbanos y la consolidación de un pensamiento crítico lacerante con la calle y sus aledaños<sup>10</sup>. Esta nueva visión, sin embargo, no parece provenir del universo audiovisual más ortodoxo, o no por lo menos de la industria cinematográfica estándar. El cine actual, y más concretamente nuestra cinematografía, salvo en raras ocasiones, no sabe aprovechar los nuevos parajes urbanos ni reflejar con honestidad la identidad del

---

<sup>10</sup> Sirva de ejemplo el proyecto “Public Space Invaders”, del realizador madrileño César Pérez, donde a partir de la hibridación entre espacio físico y digital el autor propone una reapropiación (ciudadana) del espacio urbano. Disponible en: <http://www.truthbehind404.com/public-space-invaders/> Consultado el 12-05-2015.

Madrid del siglo XXI. El género documental, cierto arte callejero y el activismo urbano performático, determinados vídeo-artistas reciclados en hábiles constructores digitales, y hasta *hackers* que buscan reformular los espacios urbanos a través de nuevas herramientas de comunicación, mantienen una relación más profunda con la ciudad.

Pongamos, por ejemplo, que uno de los movimientos ciudadanos más significativo de las últimas décadas en nuestro país, con epicentro en la ciudad de Madrid, el llamado Movimiento 15-M, apenas ha tenido presencia en nuestros relatos fílmicos. Aunque es difícil a día de hoy una valoración detallada sobre este asunto, tan sólo se nos antoja la propuesta de un veterano como Basilio Martín Patino, con el documental *Libre te quiero* (2012) [foto 5], como uno de los pocos acercamientos con cierta repercusión a las famosas acampadas que se sucedieron

en la Puerta del Sol durante aquellas jornadas<sup>11</sup>. Que tenga que ser Martín Patino, con ochenta años cumplidos, quien saque las cámaras a la calle para recoger dichos acontecimientos –como ya hiciera por cierto en 1987 para la consecución de su película *Madrid*– es un dato que habla por sí solo del distanciamiento entre nuestra realidad urbana y el panorama cinematográfico actual.

Foto 5



<sup>11</sup> Martín Patino, B. [G.I.L.A. Grupo de Intervención] (8 de diciembre de 2013) *Libre te quiero* 1ª parte [Archivo de vídeo] Recuperado de <https://vimeo.com/81328468>

También nos podríamos preguntar cómo es posible –por abrir otro debate– que en 1951 José Antonio Nieves Conde realizase *Surcos*, una perfecta radiografía de la posguerra en Madrid centrada en el barrio de Lavapiés, y a día de hoy apenas ningún realizador nos haya contado cómo el barrio más castizo y popular de la ciudad se ha transformado en crisol de culturas sin perder, eso sí, su esencia proletaria<sup>12</sup>.

No quisiéramos parecer en exceso pesimistas a este respecto, pues un nutrido grupo de nuevos realizadores sigue encontrando la ciudad como fuente de inspiración para sus historias (Juan Cavestany, Rodrigo Sorogoyen, Javier Rebollo, Enrique Urbizu), pero sí que es cierto que Madrid se muestra más escurridizo y distante en nuestra cinematografía más contemporánea. Tampoco es que

<sup>12</sup> En el año 2006, Fernando Colomo rodó en las calles de Lavapiés la comedia multicultural *El próximo Oriente*, una cinta costumbrista de enredos algo descafeinada. Más interesantes son *Historias de Lavapiés* (Ramón Luque, 2005), una película nacida al margen de la industria, y en especial *Hablar* (Joaquín Oristrell, 2015), cinta coral rodada en una sola toma de 79 minutos a lo largo de 500 metros de barrio.

hayan ayudado las últimas políticas administrativas y locales de los organismos implicados, puesto que sus decisiones no han favorecido especialmente a que nuestra ciudad se haya convertido en un espacio urbano cómodo donde llevar a cabo rodajes. Fundaciones como la Madrid Film Commission, organismo encargado de convertir la ciudad y la región en plató de cine, echó el cierre en el año 2014<sup>13</sup>. Puede ser entonces Jonás Trueba, desde sus proyectos autónomos y veraces, quien haya entendido mejor que nadie que el pulso de una ciudad se parece en exceso al latido constante, y nada solemne, de la juventud.

---

<sup>13</sup> García Gallo, B., (2014, 19 de septiembre). Madrid cierra su ventanilla para atraer rodajes de Hollywood, *El País* [digital].  
Disponible en:  
[http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/12/19/madrid/1419018866\\_922851.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/12/19/madrid/1419018866_922851.html)  
Consultado el 11-11-2014.

## 1.5. Estructura del proyecto

Así como la ciudad se revela a través de una estructura urbana, esta investigación pretende estructurarse también en componentes de acción y/o de interés. Precisamente la palabra estructura, proveniente de la expresión latina *structura* (construcción) hace hincapié en la fabricación de un modelo que nos permite seleccionar y ordenar todos los elementos teóricos que sirven para confrontar nuestras hipótesis. A decir verdad, el tema de nuestra investigación es una obsesión que nos ha estado rondando incluso antes de que decidiésemos elaborar esta tesis doctoral.

Es evidente que de todos los elementos de un relato fílmico el espacio siempre nos ha generado mucho interés. Los espacios y lugares donde se desarrollan nuestras narraciones preferidas, que siempre marcan un camino singular para los personajes que pueblan cada historia, nos

han conmovido hasta el punto de preguntarnos por sus significados más intrínsecos. El espacio es la visibilidad, y, por tanto, es la identidad. El espacio es la pura existencia.

De esta forma, la investigación que proponemos estará basada en un sistema de unidades o de bloques. Para comenzar abordaremos un estudio sobre el estado de la cuestión. Queremos saber lo que otros, mucho antes que nosotros, indagaron acerca de la estrecha relación entre ciudad y cine. El análisis bibliográfico reparará especialmente en aquellos manuales y escritos que hayan sentido especial interés por la imagen de la ciudad de Madrid y su incorporación al espacio narrativo fílmico. Ya comprobaremos que, dicho acercamiento, quitando dos o tres grandes títulos, se produce más desde el lado puramente anecdótico que académico. Lo que sí encontraremos, por el contrario, y con notable proliferación en las últimas décadas, es una selección de estudios acerca del espacio urbano –en general– a través de las distintas

cinematografías. Lo que ha venido en llamar el profesor y escritor de cultura urbana Stephen Barber “las ciudades proyectadas”<sup>14</sup>. Urgencia de velocidad urbana que, por otra parte, ya residía en la mirada de la mayor parte de los cineastas que acuñaron sus primeras obras en plena vorágine vanguardista. O como Deleuze (1984, p. 12) anota:

Los grandes autores de cine nos han parecido confrontables, no sólo con pintores, arquitectos, músicos, sino también con pensadores. Piensan con imágenes-movimientos, imágenes-tiempo, en lugar de conceptos.

La primera de las unidades nos acercará al concepto del espacio para reafirmarnos en que no hay mejor territorio que el urbano para que el hombre moderno se comprenda.

---

<sup>14</sup> El profesor británico Stephen Barber es uno de los escritores y académicos más interesados en la relación entre cine y ciudad. *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano* (Gustavo Gili, 2006) es un manual modélico que estudia la compleja relación entre cine y paisaje urbano.

El constructo ciudad será protagonista, puesto que se trata del espacio real más *posible* de todos, como bien diría Lefebvre (2013). Ahondaremos en las características de la ciudad clásica, la ciudad moderna y la ciudad postmoderna, para poner en valor a continuación los lugares y a los no lugares. Los lugares, así como sus reversos, son los que condicionan el rendimiento de los espacios cotidianos, esos territorios con capacidad icónica, transitados en exceso, y que por lógica casi mágica han sido dotados (generalmente) de contenido simbólico.

Por las particularidades de la ciudad a estudio, nos aproximaremos brevemente a la historia, desarrollo y evolución de Madrid. Si la ciudad es un palimpsesto del que no podemos borrar todas sus evidencias, con tan sólo sondear lo que Le Corbusier llamó “el alma de la ciudad”<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Concepto que el afamado arquitecto francés desarrolló en “La Carta de Atenas”, contenida en *Principios de urbanismo* (1971). Barcelona: Ariel.

podremos entender las distintas propuestas cinematográficas que desde aquí se han formulado. Cada ciudad arrastra un sentimiento, en ocasiones un peso pesado de ruinas e historias, y por eso no es lo mismo acercarse a Berlín, que a París, que a Venecia..., que a Madrid. Cada ciudad es un símbolo de resistencia, cada urbe apunta maneras, que diría un redicho. Ni siquiera los literatos, que se han pateado Madrid durante siglos con los bolsillos pelados, han llegado a conclusión alguna. Acojámonos a la fórmula que Valle-Inclán expone en su esperpento maestro para comprender que Madrid se sitúa siempre entre “lo absurdo, lo brillante y lo hambriento”<sup>16</sup>.

Pero es ahora cuando entra en juego el cine. La combinación de Narrativa Cinematográfica más Sociología Urbana nos facilitará la tarea de descubrir la importancia de

---

<sup>16</sup> Valle-Inclán utiliza estas palabras para referirse al lugar donde se sitúa la acción de *Lucas de Bohemia* (1924), que no es otro sitio que la esperpéntica y maulladora ciudad de Madrid.

los relatos fílmicos urbanos. Construcción sobre construcción, juego de espejos o de metáforas, es necesaria la experiencia de la ciudad para que el cine madure. Saltaremos de la fábrica Lumière en Lyon, de donde salen incesantemente obreros alucinados, a unas panorámicas de Madrid donde el pueblo vence el miedo a mirar fijamente a cámara. Creemos que centrándonos en nuestra ciudad comprenderemos de manera más eficaz determinados fenómenos urbanos, y sobre todo recuperaremos cierta memoria cinematográfica asociada a Madrid que, o bien por desinterés hacia nuestro patrimonio audiovisual, o bien por la supuesta falta de identidad de una ciudad que ha ejercido de capital de todo un Estado, no ha sabido –hasta época reciente y de manera algo sesgada– reivindicar una huella cinematográfica propia.

De vuelta a la estructura, continuaremos nuestra investigación con el diseño de la misma, dejando protagonismo a las preguntas y a los objetivos que

queramos plantear, así como a la formulación directa de nuestras hipótesis principales. Cine y ciudad funcionan como modelo de imitación y el constructo de la imagen fílmica de Madrid condiciona a la propia realidad y al recuerdo que se tiene de ella. Servirá este apartado también para explicar la metodología que hemos seleccionado para llevar a cabo nuestra investigación, fundamentada principalmente en el análisis textual de los filmes elegidos, para así a continuación detallar los criterios de selección que creemos conveniente aplicar en la delimitación de nuestro estudio. La propuesta de cuatro directores estaba clara desde el principio, no así los nombres de los mismos; mientras que Edgar Neville y Pedro Almodóvar tenían motivos más que evidentes para formar parte de los elegidos, nuestra apuesta personal por los otros dos protagonistas (Pedro Lazaga y Eloy de la Iglesia) se convierte así en una defensa de la heterodoxia y la ambivalencia.

La siguiente unidad comprende un análisis e interpretación de la imagen de Madrid en el cine español a través de estos cuatro directores adoptados y, muy concretamente, atravesando algunos de sus relatos cinematográficos. De cada uno de ellos hemos seleccionado dos películas que reflejan a la perfección el sentir de la ciudad, el desarrollo y cambio de la capital, y que articulan su propuesta narrativa sobre otro personaje más: Madrid. A través del procedimiento analítico recorreremos prácticamente todo un siglo de ciudad, entenderemos la importancia de los lugares cotidianos, deduciremos que, por mucho que el cine ofrezca un enfoque tamizado y fragmentado del espacio urbano, (re)construye una visión de la urbe que mantiene íntima relación con su imagen real.

Por último, daremos paso a las conclusiones y contrastaremos las hipótesis planteadas. Aún habrá lugar, finalmente, para el debate y la discusión: qué otras líneas de investigación se pueden abrir a partir de ésta, y cuáles son

las aportaciones de este trabajo académico a la sociedad en general y al mundo historiográfico en concreto. Obviamente, aportaremos un epílogo donde se recogerán todas las referencias utilizadas, tanto de carácter bibliográfico como de signo audiovisual.



Foto 6

## 2. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y TEORÍAS PREVIAS

### 2.1. Estudios precedentes

#### 2.1.1. La ciudad. Pensamiento urbano

La presente es una investigación de la dimensión fílmica de la ciudad, concretamente de la ciudad de Madrid. Se articula, por tanto, como hemos señalado anteriormente en la Introducción, a partir de dos ámbitos de referencia: uno, el de los estudios que se interrogan por el significado del espacio denominado ciudad, incluyendo una reflexión acerca de su identidad y del modo en el que vertebra a las sociedades modernas; y otro, el de los que analizan las distintas modelizaciones de las redes urbanas por parte de la narrativa audiovisual.



La ciudad ha sido estudiada, de forma consciente, desde el principio de los tiempos. El ser humano necesitó de este espacio desde el comienzo de la civilización, puesto que los comportamientos y conductas del ser social se comprendían mejor desde el trazado urbano. Al igual que la escritura demandó un soporte para su consolidación y difusión, los habitantes suplicaron un espacio concreto para detenerse, descansar del largo trayecto, entenderse, favorecer la fertilidad de ideas y, al fin y al cabo, acunar a la memoria y a sus recuerdos en un recoveco del camino. La ciudad, en definitiva, como afirma De Miguel Zamora (2014, p. 18), es la principal muestra de construcción humana, transfiere mejor que ningún otro espacio el significado de cada sociedad, de esta forma cada civilización ha dejado muestra a través de la historia de su forma de entender la urbe. De estas últimas palabras deducimos, entonces, que estamos ante un objeto rico en matices y prácticamente imposible de comprender en su totalidad.

Lo cierto es que los primeros discursos sobre la ciudad occidental hay que buscarlos en los planteamientos filosóficos de las grandes civilizaciones. La búsqueda del bien común, así como el cultivo de la belleza y de la justicia, valores que siempre han ido de la mano, encontrarían en la ciudad el escenario modélico para comenzar a andar. Platón en *La República* ya expone los motivos fundamentales para que las ciudades se erijan sobre los pilares de la justicia, y Aristóteles, por su parte, está convencido de que un urbanismo ordenado, debidamente jerarquizado, sólo puede ser eficaz si garantiza lugares de carácter público que posibiliten la difusión y confrontación de ideas (el ágora). Aunque revestido de escritura teologal, San Agustín, en edad avanzada, se aventura a explicar en qué consiste *La ciudad de Dios*. El africano confronta en esta obra cristiana, de manera simbólica, dos representaciones de ciudad: la ciudad pagana y la ciudad santa. Recogiendo, posteriormente, las enseñanzas del santo de Hipona, Santo

Tomás de Aquino reformula el concepto de *Ciudad de Dios* para dotarlo de validez doctrinal: esta ciudad edifica sus construcciones sobre la base de las Sagradas Escrituras<sup>17</sup>. Aunque obviamente la teología no es materia de análisis en nuestra investigación, sirvan estos ejemplos para demostrar que el hecho urbano siempre ha sido un constructo perfecto –una imagen, un símbolo, una representación– para elaborar discursos filosóficos fundacionales y sólidos.

Pero dejando las sendas teologales a un lado, el espacio urbano es ante todo un enigma del pensamiento moderno. Bien es cierto que sin las enseñanzas del Renacimiento y en especial sin las del Barroco, momento en el que la ciudad comienza a comprenderse como espacio político, en cierta manera como constructo social, no se hubiesen podido dar las condiciones clave para que la

---

<sup>17</sup> Cuando Santo Tomás de Aquino reformula la *Ciudad de Dios* lo hace en base al orden y a la estructura. Su ciudad no sólo descansa sobre una base doctrinal eclesiológica sino también sobre pilares históricos y políticos.

Revolución Industrial reformulara las zonas urbanas y propusiera un nuevo modelo de ciudad más humano, pero al mismo tiempo más feroz. El siglo XIX contempla el nacimiento de una nueva disciplina: el urbanismo. Y el siglo XX se pregunta una y otra vez, desde todas las teorías posibles –recordemos que este tiempo fue bautizado como el siglo de las ideologías–, de qué estamos hablando cuando hablamos de ciudad. La ciudad vista en su complejidad estructural no produce más que incertidumbre, es como el cuerpo humano en manos de la medicina, y sin embargo en ambos casos sabemos entender que estamos delante de una construcción única, de un organismo tanto alegórico como técnico. Es por eso que hombre y ciudad se condicionan, pues tal como dice De Miguel Zamora (2014, p. 17): “La necesidad humana produjo su gestación, así, humanidad y ciudad se necesitan recíprocamente, resultando esta paradoja su principal condición”.

Por su parte, el francés Max Derruau (1964, p. 463) define este ecosistema como: “una aglomeración importante organizada para la vida colectiva y en la que una parte notable de la población vive de actividades no agrícolas”. El norteamericano Kingsley Davis (1967, p. 39) parece incidir también en la idea del alejamiento del mundo rural para que las ciudades surjan con potencial aglutinador:

Una ciudad es una comunidad de considerable magnitud y de elevada densidad de población que alberga en su seno una gran variedad de trabajadores especializados no agrícolas, amén de una élite cultural e intelectual.

Y parece ser que sí, que alejándonos de los inmensos e “intratables” imperios antiguos y medievales, pudiera ser que el origen de la ciudad moderna tal y como la conocemos surgiera en ese momento de la historia, en ese

preciso instante en el que la vida estrictamente rural da muestras de agotamiento y brotan, por consiguiente, concentraciones urbanas que generan lazos sociales e incentivan el dinamismo intelectual. Entonces, la ciudad es matrona de todas las actividades humanas, se revitaliza y se reinventa y todos los saberes parecen ocuparse de ella puesto que de ella emanan. La ciudad podría hacer suyas esas palabras lanzadas por el bueno de Cremes cuando afirma aquello de que nada de lo humano “me es ajeno”<sup>18</sup>.

De esta manera, el hecho urbano ha sido estudiado desde todos los ámbitos del conocimiento: la Sociología, la Economía, la Antropología y la Historia; desde modelos propuestos por la Ética, tratados de Derecho y de Política e, incluso, reflexionada desde la experiencia vivencial del

---

<sup>18</sup> Cremes, personaje de *El enemigo de sí mismo*, famosa comedia de Terencio del 165 a.C., pronuncia aquello de ‘Homo sum; humani nihil a me alienum puto’, algo parecido a “Hombre soy; nada humano me es ajeno”. La cita fue utilizada posteriormente por Miguel de Unamuno en el primer ensayo contenido en *Del sentimiento trágico de la vida* (1913).

espectador. La Semiótica, también la Semántica, encuentran en las grandes planificaciones urbanas un laberinto donde adentrarse para poder llegar a una mayor significación de los distintos fenómenos en construcción. Infinitud de textos que han venido profundizando en el hecho casi *místico* de las ciudades: ¿cómo puede ser que una y otra vez, día tras día, noche tras noche, la ciudad siga “en permanente movimiento”?

Desde el punto de vista semiótico, una realidad expresiva que se renueva y se redefine continuamente como la ciudad, se define como discurso, una práctica significativa que, sin embargo, en cada momento proyecta a sus espaldas un texto (Volli, 2014, p. 1.030).

Un discurso, por cierto, que por encontrarse abierto y vivo, terriblemente influenciado, no es sencillo de descifrar y de coagular. La ciudad es ejemplo de poder, pero también de

resistencia, la ciudad se cifra en espacios públicos frente a espacios privados, la ciudad es un texto urbano repleto de señales, pero también una hoja en blanco que posibilita la introspección. No es sencillo comprender, como venimos diciendo, el ejercicio del espacio urbano como tampoco lo es adivinar el funcionamiento del componente humano. Porque al fin y al cabo, como señala Moya Pellitero (2011, p. 25): “La ciudad es una entidad dinámica, compleja, sometida a parámetros espacio-temporales, a imperativos culturales, económicos y sociales. La ciudad es una construcción material y, a la vez, es un evento mental, reconocida por la experiencia sensorial dentro de esos mismos parámetros espacio-temporales”.

Si nos atenemos al carácter totalizador de las ciudades modernas podemos encontrar en el pensador Thomas More una de las primeras reflexiones (críticas) hacia este entramado urbano. Su obra *Utopía*, de 1516, precisamente parte del neologismo greco-latino que le da

nombre. Si topos es lugar, la U previa descoloca al lector proponiéndole un viaje –en concreto– a ninguna parte. Precisamente, More fue producto de una sociedad cambiante –la Inglaterra del siglo XVI–, que se adscribió a las ideas humanistas para dejar de lado viejas querencias divinas y campestres. Sin embargo, el humanista inglés, al proponer una ciudad imaginaria, también se atreve a criticar duramente las nuevas sociedades modernas, ya que la mayor parte de ellas parten de la desigualdad y la ostentación.

Justamente la preocupación por las ciudades, y por extensión por el trazado urbano, arraigó de manera profunda en el pensamiento crítico del periodo renacentista. Con la figura del arquitecto moderno muchos fueron los tratados y manuales que indagaron en la búsqueda de la

ciudad ideal<sup>19</sup>. Parecía entonces que hasta ese momento el hombre siempre había estado dispuesto a buscar el ideal de ciudad (*città ideale*) por encima de la verdadera urbe, aquella que pisaba y habitaba diariamente. Asombrosa es la ciudad de Sforzinda, en homenaje a su mecenas el *condottiero* Francesco Sforza, un proyecto de urbanismo perfecto proyectado por Antonio Averlino ‘Il Filarete’<sup>20</sup>, que sin embargo nunca llegó a construirse. El plano soñado y jamás habitado de Sforzinda [Foto 7] muestra un entramado urbano rodeado por una muralla estrellada con ocho puntas.

---

<sup>19</sup> Posiblemente el humanista más polifacético del Renacimiento fue Leon Battista Alberti (Génova, 1404 – Roma, 1472), quien no sólo demostró maestría en sus propuestas arquitectónicas sino que condensó todos sus saberes en diversos tratados y escritos.

<sup>20</sup> Antonio Averlino, conocido como ‘Il Filarete’ (El Virtuoso) [1400 – 1469] fue un escultor, ingeniero y teórico de la arquitectura que escribió un completo tratado de 25 volúmenes sobre distintos aspectos del espacio urbano, consolidando además diversos modelos de ciudad ideal.

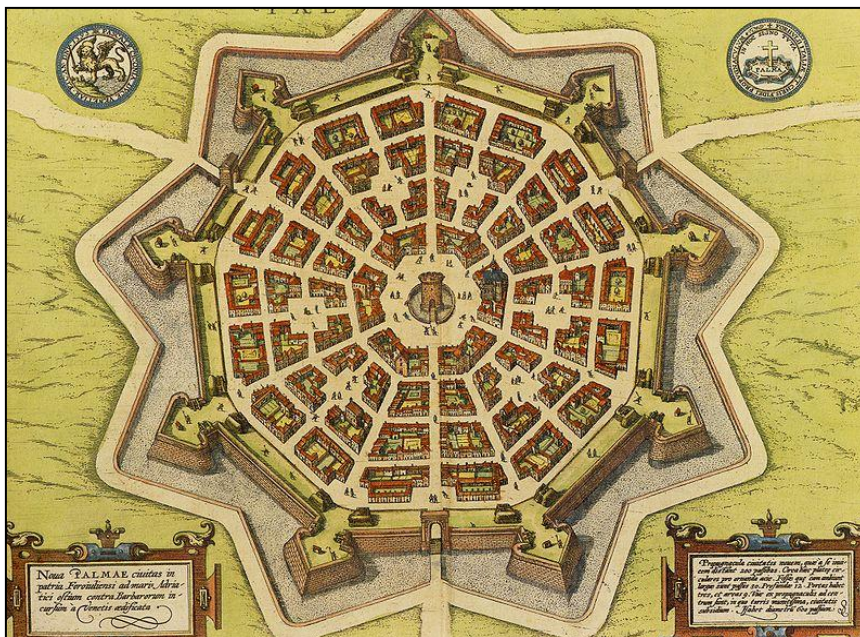


Foto 7

Lejos quedaba, de esta manera, el modelo de Madrid como *città ideale*; la capital española no era París precisamente a principios del siglo XVII. La ciudad de Valladolid arrebató a Madrid por unos cinco años la

condición de capital política. Algunos cronistas de la época, como Jerónimo Sepúlveda 'El Tuerto', dotado de retranca y fantasía, con burla mañanera, definía entonces Madrid (citado en Alvar Ezquerra, 2005, p. 158) como “un corral de vacas” donde sus habitantes

andaban como trasgos. Todo era confusión y lloros; todos andaban ya pasmados y atónitos; todo eran gemidos, lloros y maldiciones, y pasábanse a mucha furia, y en pocos días estaba aquel pobre lugar y desdichado pueblo de suerte que no le conocía nadie.

Sin embargo, “aquel lugar tan pobre” recuperaría su capitalidad, y de esta forma la Villa cedería el paso a la Corte, modelo de gran ciudad que no dejaría indiferente a los historiadores de la época. La construcción de identidades dentro de una estructura social más marcada queda estudiada a la perfección en la investigación que

sobre los artesanos preindustriales en Madrid realizó Zofío Llorente<sup>21</sup>, o en los ensayos de corte clásico sobre la industria madrileña escritos por Miguel Capella Martínez<sup>22</sup>.

Pero no será hasta bien entrado el siglo XVIII, casi bordeando ya el XIX, cuando podemos comenzar a hablar sensatamente de urbanismo. El concepto de urbanismo moderno (lo que algunos denominan pre-urbanismo) comenzó a ser un quebradero de cabeza para las cada vez más populosas ciudades occidentales. Había que diferenciar los espacios, validar la convivencia que se enfrentaba a nuevos retos, eliminar la problemática inherente a las nuevas formas de vida: el hacinamiento y un creciente número de masa obrera e industrial revelaron

---

<sup>21</sup> Para ampliar información consultar la tesis de José Antonio Zofío Llorente, *Las culturas del trabajo en Madrid, 1500 – 1650*, dirigida por el profesor Alfredo Alvar Ezquerro. Disponible en: <http://eprints.ucm.es/4576/>

<sup>22</sup> Sobre el nacimiento y consolidación de la industria madrileña, véase Capella Martínez, M. (1963). *La Industria en Madrid*. Madrid: Artes Gráficas y Ediciones.

complicaciones que tuvieron que ser debidamente solucionadas.

Los efectos de la Revolución Industrial transformaron radicalmente la forma clásica de la ciudad y establecieron una nueva jerarquía espacial dando lugar a la especulación del suelo y a la merma de creatividad en cuanto a la edificación (De Miguel, Op. cit., p. 22).

La sociedad moderna, un conglomerado excitante y difícil de concretar, estaba constituyéndose: las ataduras del pasado fueron destruidas, sin embargo, otros síntomas se revelaban ante el nuevo contrato social. El saber sociológico contemporáneo ha estudiado a la perfección ese momento de la historia que se conoce como la Revolución Industrial. A los ensanches modernos y saneados hay que contraponer las imágenes de ciudades transformadas por el orden económico e industrial. En este sentido, un revolucionario

Eric Hobsbawm, desde la práctica marxista, se encargó de estudiar a fondo dicho periodo en un manual clave: *En torno a los orígenes de la revolución industrial*. La urbanización de gran parte de Gran Bretaña, con la ciudad de Londres a la cabeza, “proporcionó un estímulo ‘consumidor’ al carbón (para la calefacción doméstica, por ejemplo) suficiente para que la industria creciera” (Hobsbawm, 2003, p. 92).

Si el fenómeno ciudad ya es complicado descifrarlo en periodos anteriores de la historia, la era de la industrialización y la Edad Contemporánea complejizaron aún más los diferentes paisajes que se descolgaron de cada escenario geográfico. El urbanismo, desde este periodo histórico, entre grandes avenidas y arrabales extremos, entre nuevos espacios de esparcimiento e insalubres viviendas, no se puede entender sin la consolidación del Gran Escenario. El espacio es ahora ya, sí, por fin, la ciudad. Ciudad de tamaño considerable, urbe con alta densidad de población, modelo urbano en definitiva

pensado para que el individuo interaccione en todo momento con el medio.

Sin embargo, la práctica romántica del siglo XIX dotaría al sistema urbano de una leyenda casi fundacional. Es en este tiempo en el que la ciudad se construye un imaginario colectivo fruto también de las metáforas elevadas y literarias que cultivaron muchos poetas. En este repaso al estado de la cuestión no sólo debemos atender a los manuales de carácter científico, sino que toda proposición simbólica y poética sobre la ciudad sirve a la perfección para revelar la evolución de este paisaje artificial. Estamos de acuerdo en que, como apunta Barthes (1990), la ciudad es un discurso, pero también un discurso estético. Los llamados simbolistas, con París omnipresente entre sus dedos, o los naturalistas de Francia y de España, como Zola, Galdós o Clarín, entendieron que la ciudad era el mejor caldo de cultivo para el desarrollo de cualquier artefacto literario. Zola llega al grado máximo de



representación urbana cuando en *El vientre de París* interacciona con el espacio. La ciudad de París [foto 8] es un cuerpo más, la cavidad mágica desde donde se origina la vida; en este bodegón literario, el escritor francés describe el fluir de la sociedad parisina acercándose de lleno al mercado central de Les Halles<sup>23</sup>. De esta manera intensa inicia su relato “este vientre” a punto de gestar vida:

En medio del gran silencio, y por el desierto de la avenida, los carros de los hortelanos subían en dirección a París, con los vaivenes ritmados de sus ruedas, cuyos ecos repercutían en las fachadas de las casas ‘adormecidas’ (2008, p. 17).

---

<sup>23</sup> Les Halles era la zona de París donde se estableció el mercado de mayoristas más importante de la ciudad hasta bien entrado el siglo XX. En la actualidad, el mercado de abastos ha sido sustituido por un centro comercial subterráneo que llama la atención precisamente por su poca armonía arquitectónica.



Foto 8

Ejemplos parecidos podemos encontrar en los otros dos autores citados, enervados de un naturalismo casi enfermizo, o en la multitud de pintores paisajistas que pueblan toda Europa y nutren las galerías y colecciones

privadas de óleos metropolitanos. La “fiebre de la vida en la ciudad” articuló la mayor parte de los discursos artísticos generados en el siglo XIX. La ciudad, el progreso y la industria, los callejones y los pasajes benjaminianos, las estaciones y los bulevares, el aire en suspensión, las fiestas populares y sus movimientos mecánicos, los vendedores ambulantes vociferando, la muerte escondida en el arcén, las cúpulas de las iglesias..., todo el universo mundano de la ciudad fue el menú preferido de los artistas modernos. Como anfitrión de este banquete, Baudelaire. Como bien recuerda Campaña (2008), el “rey de los malditos” (¡oh, obtusa etiqueta!) vino a nacer en París en 1821, el mismo año en el que murió Napoleón. La ciudad imperial cedió su paso a la ciudad moderna, devoradora de siluetas y práctico juego de espejos. Su poética nació urbana, no podía ser de otra forma, su pensamiento fue urbano, la sordidez de la ciudad fue claveteada como una pobre y linda mariposa entre sus poemas. *El pintor de la vida moderna* o *El spleen*

de París fueron sólo dos textos en prosa que sin la estridencia y el calor de la gran ciudad nunca hubieran visto la luz. Ahora, en tiempo presente, los seguimos teniendo de referencia, claro<sup>24</sup>.

Resulta difícil, no obstante, explicar las ínfulas de Baudelaire sin el hechizo extraordinario de Poe. El escritor estadounidense, maestro de maestros, círculo mágico, alertaba en su relato *El hombre de la multitud* acerca del papel de la ciudad en las narrativas, ya que esta construcción sería a partir de entonces escenario clave para que la mayor de las dialécticas se pusiera encima del tapete: el individuo solitario, el urbanita por antonomasia, siempre se iba a enfrentar al resto de habitantes de la gran ciudad, la masa caníbal, el tizne envolvente. Poe nos sienta

---

<sup>24</sup> *El pintor de la vida moderna* fue publicado en 1863, mientras que *Pequeños poemas en prosa* o el *Spleen de París* un año antes. Aunque las dos obras difieren en construcción, sí que coinciden en un carácter rupturista que encarna la ‘lucha’ contra la concepción tradicional del arte y de la poesía.

a la mesa de un gran café para introducirnos en su obsesión:

Me sentía tranquilo y con un profundo interés por todo. Con un cigarro en la boca y un periódico sobre las rodillas, había estado distrayéndome gran parte de la tarde, ora recorriendo los anuncios, ora observando la mezclada concurrencia del establecimiento, sin dejar, de vez en cuando, de atisbar la calle a través de los ventanales empañados por el humo<sup>25</sup>.

Pero comprender la ciudad tan sólo desde el prisma simbólico es traicionarnos a nosotros mismos. Hay tantas ciudades como miradas existen. Este estado de la cuestión podría poblarse indefinidamente de novelas, ensayos,

---

<sup>25</sup> Disponible en: <http://www.bifurcaciones.cl/2006/03/el-hombre-de-la-multitud/> Consultado el 11 de noviembre de 2014.

poemarios, fantasías y quimeras que reconocen a la ciudad como escenario predilecto.

La mayoría de las referencias vistas hasta ahora se circunscriben a los siglos XIX y XX, cuando la planificación urbana, el urbanismo, la consolidación de esta disciplina, permite la reproducción de una estructura social basada en la cimentación de la cultura urbana, en el sentir y habitar en sociedad. Fenómenos como el crecimiento demográfico, la implantación del modelo capitalista, la proliferación del automóvil o la mejora en los materiales de la construcción, intensifican en el nuevo siglo el ordenamiento de las ciudades. Curiosamente, estos crecimientos desbordantes, en ocasiones monstruosos, provocarán la aparición de corrientes críticas que pretenden “meter el dedo en la llaga”. El gran siglo de las ciudades es también el gran siglo de la deshumanización y la concentración.

Curiosamente fue en los Estados Unidos, el país en donde los principios de la sociedad industrial alcanzaron su máxima expresión, donde primero surgieron tanto la crítica como las alternativas al sistema. Si en Inglaterra, la primera nación industrializada, fue donde, en el siglo XIX, primero apareció la crítica del industrialismo más feroz, de la mano de Engels y Marx, bajo la forma de crítica de la economía política del capitalismo, será en los Estados Unidos (...) donde aparecerá la más aguda crítica al sistema (García Docampo, 2007, p. 207).

Atendemos a esta cuestión porque en reiteradas ocasiones podremos comprobar en nuestro estudio cómo se pone la atención, una y otra vez, en la dicotomía de las luces y las sombras del espacio urbano. En determinados relatos fílmicos, la ciudad se descubre como madre castradora, devorada de principios y de esencia humana. Algo tan revelador como la recuperación del equilibrio en las

ciudades podría estar comprendido con cicateras artimañas en *La ciudad no es para mí*, o a través de un intenso maquillaje melodramático en *La flor de mi secreto*.

Lo cierto es que la legitimación del urbanismo, a través de importantes estudios que gozaron de rápida difusión para los interesados, hay que fecharla especialmente en el periodo de entreguerras. En este tiempo convulso, época también propicia para la experimentación artística, se publicaron textos sobre el pensamiento urbano (de notable interés), como los del francés Poète o el escocés Geddes. Apuntemos, como curiosidad tal vez, que ninguno de estos dos pioneros provenía del campo de la arquitectura o la sociología, sino que en el caso de Poète estamos hablando de un magnífico archivero y bibliotecario, y en el de Geddes de un hombre formado en el campo de la botánica y la biología.

*Cities in Evolution*, publicado por Geddes en 1915, es un texto revelador, un hermoso manual que recoge

oportunas reflexiones sobre el urbanismo moderno. Aunque su mirada sea interdisciplinaria, y en ocasiones demasiado orgánica, estamos hablando de uno de los libros más estimulantes para comprender la reflexión urbana. Geddes, preocupado por el medio ambiente y por la identificación de las ciudades como organismos, se alejó desde un primer momento del carácter historicista de otras teorías pioneras y pretendió acercarse al constructo de ciudad desde una base más holística. A nosotros nos interesa su visión alejada del formalismo y el estructuralismo para quedarnos con un enfoque más propio de aquel que comprende el funcionamiento de las ciudades como colmenas de abejas u hormigueros repletos de hormigas. La ciudad, para el sabio escocés, es una construcción que está íntimamente unida a la geografía, al paisaje que la acoge, y de esta manera la urbe siempre propone un discurso identitario.

Las reflexiones de Geddes, así como las de Poète, le deben mucho al trabajo de otro pionero llamado Camillo Sitte. Este arquitecto vienés publicó, a finales del XIX, el ensayo *La construcción de ciudades según principios artísticos*. Si a nosotros nos interesan los pensamientos de Sitte es porque evalúan algunos de los elementos que conforman el espacio urbano; en su estudio se preocupa, además, por el patrimonio arquitectónico. Los equipamientos y construcciones especiales, que buscan en teoría embellecer las ciudades y dotarlas de significación, están a la orden del día cuando Sitte publica esta reflexión. No obstante, el autor se mostró desde un primer momento especialmente crítico con el “gusto moderno arquitectónico” y entonó, en la mayoría de sus producciones, un canto nostálgico por la ciudad pintoresca y por la presencia “del arte de ayer” en el día a día de las ciudades. Desde esta óptica embellecedora, Sitte llega a afirmar:

Poseemos tres sistemas principales de urbanización: el rectangular, el radial, el triangular y algunos secundarios, combinaciones de los anteriores. Desde el punto de vista estético no nos interesa ninguna de estas disposiciones, por cuyas arterias no corre ni una gota de sangre artística. El fin que se persigue en los tres es la regularización del trazado, siendo pues desde el principio una orientación únicamente técnica; la red de calles cuida tan sólo allí de la comunicación, jamás del arte (Sitte, 1980, pp. 266 – 267).

Mientras que planificadores y arquitectos de medio mundo (occidental) estaban discutiendo los discursos propuestos por los nuevos urbanistas –o por técnicos al estilo de Sitte– la realidad de España distaba mucho de ser ejemplar. Y eso que proyectos como L'Eixample, en Barcelona, diseñado por el ingeniero Ildefonso Cerdá, o el desarrollo de un nuevo distrito en Madrid bajo el nombre de

Ciudad Lineal, propuesto por Arturo Soria [foto 9], convirtieron a estas dos ciudades, por un momento, en protagonistas de vivos debates que se venían celebrando en las exposiciones europeas de urbanismo (entre 1880 y 1914). Sambricio, en *Madrid, vivienda y urbanismo: 1900-1960*, apunta de manera documentada y completa como realmente hasta la década de los años veinte la arquitectura moderna no será una prioridad para las ciudades españolas. Los debates sobre cómo afrontar los nuevos proyectos urbanos coinciden en el tiempo, curiosamente, con el desarrollo de la industria cinematográfica en nuestro país. Anotan la mayoría de manuales consultados que los ensayos de Carlos Flores y de Oriol Bohigas son fundamentales para comprender el urbanismo de España anterior a la Guerra Civil<sup>26</sup>. El toledano Flores publica en

---

<sup>26</sup> Carlos Flores (1928) es un reconocido arquitecto e historiador español que publicó desde bien temprano investigaciones y estudios sobre la arquitectura contemporánea española. El catalán Oriol Bohigas (1925) es otro de

1961 el trabajo *Arquitectura Popular Española*, un análisis muy detallado sobre las principales construcciones nacionales. Flores llega a conectar a los arquitectos de los años veinte [la Generación del 25], con los literatos y poetas que conforman dos años después el llamado Grupo del 27.

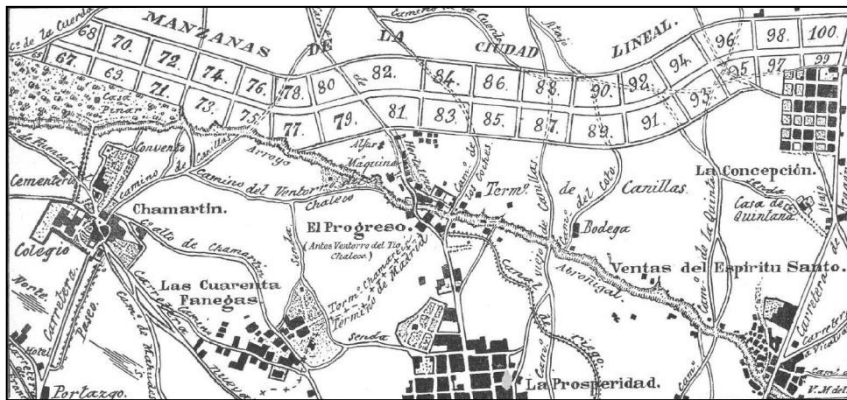


Foto 9

los referentes de la planificación urbana y cuenta también con más de una veintena de trabajos acerca de la arquitectura del siglo XIX y XX en nuestro país.

Efectivamente, como era de suponer, en este corpus propuesto no podía faltar la figura del arquitecto y visionario Charles Édouard Jeanneret-Gris, más conocido como Le Corbusier. Este ingeniero y diseñador, toda una referencia en la arquitectura moderna, aparte de dejar cientos de obras y proyectos diseminados por medio mundo, teorizó acerca del fenómeno urbano y sobre la identidad de las ciudades. A nosotros nos interesan especialmente aquellos textos que, aparte de proponer ideas urbanas o mensajes acerca de las viviendas ideales, se recrean de forma poética en las construcciones. Digno de mención es *Cómo concebir el urbanismo* (1943), un libro teórico y crítico sobre la práctica arquitectónica del propio autor, creador por cierto nada receloso de “desarrollar sus proyectos en cualquier ciudad europea, independientemente del gobierno que tuviera”. Como para nosotros *La ciudad del futuro*, libro publicado en París en un temprano 1924, se convierte en una obra visionaria, llena de plasticidad, y con un comienzo

estimulante y rotundo: “La ciudad es un instrumento de trabajo” (2001, p. 15). Recordemos que cuando se publicó esta obra, producto del furor vanguardista, los surrealistas estaban presentando al mundo su primer manifiesto. Breton y sus secuaces se desenvolvían por la ciudad como pez en el agua porque como llegó a afirmar Bandini, en palabras recogidas por Maderuelo Raso, “los protagonistas de la *flânerie* surrealista son la calle populosa y moderna, el jardín público, el bar y la plaza” (2008, p. 171).

A tenor de esto no parece que los vanguardistas optaran por el camino más recto; Le Corbusier (2001, p. 27) sí: “La calle curva es el camino de los asnos, la calle recta es el camino de los hombres”. La calle al final como elemento clave, la cavidad mágica en la que todo puede acontecer. Para Le Corbusier, en este texto y en otros trabajos, la arquitectura se vive como experiencia, la ciudad trasciende la noción de espacio para convertirse ya en

noción de lugar. Este último término nos interesa, por eso más adelante volveremos a él.

La historia del urbanismo, lejos de amilanarse, se complementa con otros muchos estudios de carácter general que con el paso del tiempo han ido conformando la historiografía urbana. Si bien es cierto que durante la II Guerra Mundial las reflexiones acerca del espacio, y en concreto sobre las ciudades, estuvieron secuestradas por el desprecio al racionalismo y por un incremento del monumentalismo<sup>27</sup> –pensemos por un momento en la arquitectura nazi [foto 10] o en las propuestas fascistas de Italia–, la posguerra se convirtió en una época fascinante para repensar las ciudades (muchas tuvieron que ser reconstruidas), para experimentar con nuevos materiales y,

---

<sup>27</sup> Siempre es notable acercarse a *El triunfo de la voluntad* (1935), pieza magistral y desmesurada de la histeria colectiva nazi. Su directora, Leni Riefenstahl, levantó una cinta propagandística ignominiosa pero al mismo tiempo fascinante, donde arquitectura y espacios juegan a engrandecer el proyecto colectivo del Führer.



sobre todo, para que Estados Unidos se pusiera a la cabeza en desarrollo urbano. Encontramos un estudio pormenorizado sobre estos avatares en el famoso libro *Historia del urbanismo en Europa*, de Benedetto Gravagnuolo.

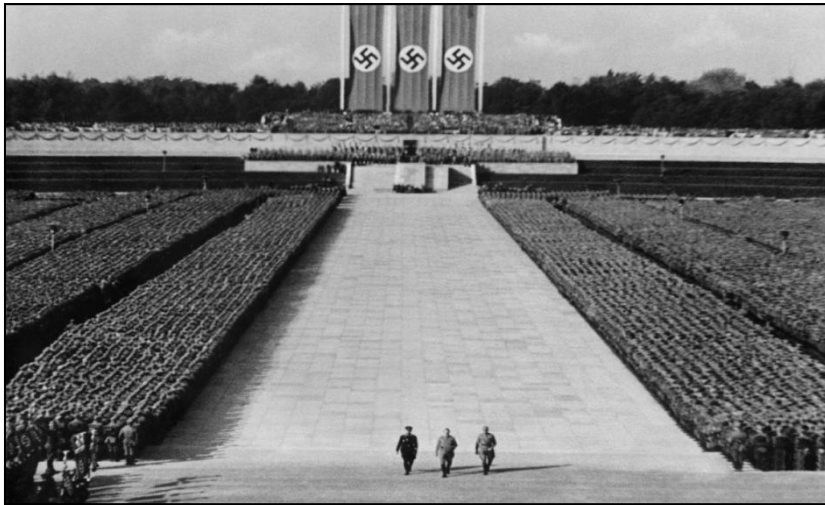


Foto 10

Son los años sesenta en definitiva, no sólo a nivel mundial, sino también en nuestro país, una década de evolución en el urbanismo. Mientras España está inmersa en el denominado desarrollismo, las reflexiones sobre el espacio urbano que provenían principalmente de Estados Unidos, Francia y Alemania cuestionaban los modelos de ciudad y ampliaban, ahora sí, su dimensión física. El filósofo Henry Lefebvre actualizó el pensamiento de la sociología urbana moderna. Sus apuntes se recogen en libros como *El derecho a la ciudad* (1968), *De lo rural a lo urbano* (1970) o *La producción del espacio* (1974). Lefebvre se ocupó de los problemas de la urbanización y el territorio, y promulgó desde la posición revolucionaria un nuevo pensamiento para la ciudad; no es de extrañar que tras su propuesta de replanteamiento urbano, en permanente lucha contra los poderes fácticos, el filósofo y sociólogo francés estuviera realmente pidiendo el replanteamiento de las formas de vida. Podríamos decir que sus proclamas coinciden con la

nueva dimensión que determinados cineastas, curiosamente también franceses, cercanos a posiciones marxistas, quieren otorgar a la ciudad. El París de *Al final de la escapada* (*À bout de soufflé*, Jean-Luc Godard, 1960), o el más intimista de *Los cuatrocientos golpes* (François Truffaut, 1959), aparece como ciudad integrada dentro de estos relatos fílmicos, pese a que los protagonistas de cada propuesta en el fondo tan sólo aguardan un deseo: escapar del vertiginoso ritmo de la ciudad moderna.

Vértigo que no tiene miramientos en denunciar la urbanista y escritora Jane Jacobs. En 1961, Jacobs publicó su gran ensayo –recientemente reeditado en España– *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Su activismo le impidió ser comprensible con las nuevas planificaciones urbanas y se mostró especialmente crítica con las segregaciones de ciertos sectores de la población en los extrarradios de las ciudades. Jacobs puso especial énfasis

en denunciar los elevados precios de los alquileres de los pisos céntricos de las ciudades; cantidades desorbitadas que imposibilitaron que la clase media accediera al centro histórico de la ciudad, relegándoles a zonas limítrofes o barriadas más escoradas. Es caprichoso el destino, pues dos años antes de la publicación de este ensayo, en otro mundo paralelo llamado España, Marco Ferreri dirigía *El pisito*, drama familiar donde Petrita y Rodolfo se las tenían que ingeniar para, tras doce años de noviazgo, pasar por el altar y alquilar una vivienda digna.

Detengámonos ahora en otra figura capital del estudio urbano: el estadounidense Kevin Lynch. Este escritor nacido en Chicago –ciudad que ya había pasado a la historia de la arquitectura por su famosa *escuela de arquitectos*–, publicó en 1960 *La imagen de la ciudad*, todo un clásico a día de hoy de la cultura contemporánea. Este texto, uno de los primeros que cayeron en nuestras manos cuando apenas esta investigación era una lejana propuesta,

nos introduce de lleno en un concepto que nos interesa especialmente: la construcción de la imagen urbana. Lynch supo convertir a los ciudadanos en actores activos que pueblan un escenario concreto, la ciudad, y por eso instó, desde sus páginas modélicas, a que los habitantes hicieran suyo el espacio urbano y comenzaran a dotarlo de elementos reconocibles y lugares frecuentados. El autor también puso en escena un valor que tenemos muy en cuenta: la “imaginabilidad”. Para Lynch este término refiere a “esa cualidad de un objeto físico que le da una gran probabilidad de suscitar una imagen vigorosa en cualquier observador de que se trate” (2006, p.19).

Dependiendo de las ciudades, de su ordenamiento urbano y de su monumentalidad, el grado de imaginabilidad se irá modulando. A este respecto apunta:

La ciudad de Venecia podría constituir un ejemplo de un medio altamente imaginable [...]. En Estados

Unidos, uno siente la tentación de citar partes de Manhattan, San Francisco, Boston, o tal vez, el frente lacustre de Chicago (2006, p.20).

A esta lista de reconocidas urbes, Lynch podría haber añadido nombres como los de Londres, París, Roma, El Cairo y, muy posiblemente, Barcelona. Pero, ¿y Madrid? ¿Posee nuestra ciudad en estudio capacidad suficiente para generar “imaginabilidad”?

Como hemos dicho anteriormente, la década de los sesenta se convirtió en un estimulante periodo para el pensamiento urbano. Otro notable historiador del urbanismo, también norteamericano, es Lewis Mumford. Mumford, en 1961, publicó *La ciudad en la historia*, un completo ensayo sobre la materia donde la urbe es presentada como construcción orgánica. Lo que nos gusta de este sociólogo es que presenta a las ciudades como puzles gigantes: mil piezas forman su estructura, las urbes

en sí también son productos culturales. Precisamente tomando la idea de Mumford como punto de partida, el historiador italiano Carlo Argan (1984, p. 73) llega a registrar un pensamiento bien estimulante:

Por lo tanto (la ciudad) no es sólo, (...), un contenedor o una concentración de productos artísticos, sino un producto artístico en sí misma. No hay razones para asombrarse, entonces, si al cambiar el sistema general de producción lo que era un producto artístico es hoy un producto industrial.

La reflexión sobre la ciudad y los grandes debates sobre la sociología urbana continúan en autores como la francesa Choay, quien en *Alegoría del patrimonio* (1992) analiza la consolidación del patrimonio urbano a lo largo de los siglos, y presta especial atención a los conceptos de “monumento” y de “monumento histórico”. Siguiendo los

postulados de Choay, nosotros consideramos que el cine es un perfecto vehículo para la consolidación del patrimonio, no sólo ya reflejando lo existente (*Vacaciones en Roma, Las chicas de la Cruz Roja, Cleo de 5 a 7, La ciudad desnuda, Berlín, sinfonía de una ciudad*), sino también soñando lo que ya no existe o existe parcialmente (*Cleopatra, El Coloso de Rodas, Gladiator, El Rey pasmado*). Precisamente las artes audiovisuales se han convertido en un firme aliado del patrimonio universal: justo en un momento histórico en el que un gran grupo de urbanistas, arquitectos e historiadores alertan acerca del deterioro del capital arquitectónico de algunas ciudades y villas del mundo.

Instalados ya en la ciudad moderna, más allá de la urbe como construcción simplemente material, todos los autores que se acerquen a ella para estudiarla lo harán desde una mirada más compleja y enriquecedora. Registremos aquí aportaciones de otros estudiosos que vienen a complementar la difícil tarea –pero estimulante– de

pensar el hecho urbano: Ledrut en *El espacio social de la ciudad*, o en *La imagen de la ciudad*, señala la importancia de que el ciudadano siempre ponga en práctica su propia experiencia urbana; Harvey, gran valedor de la geografía moderna, apunta de forma directa al capitalismo, y por extensión al pensamiento postmoderno, como uno de los males que asola a la ciudad actual; Bourdieu, desde su condición de sociólogo, juega a las metáforas y simboliza la ciudad de hoy con un campo de juego vibrante donde todos los participantes luchan incansablemente por su recompensa.

En última instancia, son los pensadores postmodernos de las últimas décadas los valedores de un tipo de reflexión sobre la ciudad no exenta de ambigüedades y diferentes líneas temáticas. Surgen de esta manera términos como el “no lugar”, concepto de Augé que pretende dotar de consistencia precisamente a lugares que no la tienen, espacios transitorios y con poca personalidad

(en principio); ahonda en esta idea Manzini, quien en *Artefactos: Hacia una nueva ecología del ambiente artificial* cita ambientes muy reconocibles como supermercados o aeropuertos que por su misma naturaleza no construyen historia.

También hay espacio para plantear problemas relativos a la ecología y el medio ambiente: las ciudades han de ser sostenibles y la preocupación por los espacios verdes parece ocupar las últimas reflexiones. El discurso fílmico, no obstante, no parece estar especialmente motivado a este respecto, a excepción de escasas propuestas que se cuentan con los dedos de una mano. Así, la mayoría de las películas ambientadas en la malla urbana prefieren hacer hincapié en la problemática caótica de las grandes ciudades, o en todo caso, como bien afirma Del Acebo (1993, p. 164), en el efecto de “parcelización de la existencia humana”. De esta manera, frente a la globalización se propone la consolidación de universos más

íntimos, cerrados, fáciles de comprender y de capturar su esencia: barrios y personajes locales, distritos de la periferia; los relatos de corte contemporáneo se configuran en torno a estos micro-cosmos. Pensemos en *Barrio* (Fernando León de Aranoa, 1998), en el Harlem que se muestra en la oscarizada *Precious* (Lee Daniels, 2009), o, por citar dos ejemplos más, en la brillante *Ciudad de Dios* (Fernando Meirelles, 2002), cuya acción principal acontece en una favela de Río de Janeiro, y en *Girlhood* (Céline Sciamma, 2014), fábula moral que subraya la dureza de los actuales barrios obreros de París.

Precisamente los retos de las ciudades para el siglo XXI giran en torno a la reorientación de las políticas urbanas, a través de fórmulas que favorezcan las urbes sostenibles, y por una implicación cada día mayor de la ciudadanía en el marco actual de las gestiones urbanas y

territoriales. Nuevos términos como la “gentrificación”<sup>28</sup> y la “tugurización”, que hacen referencia a nuevos procesos urbanos, hacen difícil un estudio exhaustivo del panorama contemporáneo. Tampoco, recordémoslo, es ese nuestro objetivo, pero habrá que estar atentos a las posibles influencias que los nuevos rizomas urbanos planteen a los creadores. Arquitectos, sociólogos y otros agentes culturales proponen en todo momento, a través de nuevos textos, congresos, blogs y hasta asambleas, un urbanismo más humano, participativo e integrador.

Vista la enorme cantidad de bibliografía referida al desarrollo del pensamiento urbano y a la historia de las

---

<sup>28</sup> La ‘gentrificación’ alude a un proceso de transformación urbana en el que los habitantes originales de un barrio son desplazados por una nueva población de mayores recursos económicos. Algunos urbanistas aseguran que este fenómeno es algo que viene ocurriendo en los barrios populares –y generalmente céntricos– de ciudades como Madrid, Barcelona o Zaragoza. La ‘tugurización’, por su parte, es la palabra usada para designar espacios urbanos concretos donde se concentran segmentos sociales económicamente más débiles que favorecen, involuntariamente, la aparición de viviendas de mala calidad, concentradas y cercanas a puntuales áreas de miseria.

ciudades es lógico que nos hayamos acercado a los principales teóricos. Tendremos ocasión en los siguientes apartados de referirnos a otras obras nucleares que también sirvan para entender, de manera más completa, esta extraña construcción del hombre llamada ciudad. Mientras tanto, quedémonos con las hermosas palabras de Italo Calvino que emergen del prólogo de *Las ciudades invisibles* (2012, p. 6) —algo de esto hay en nuestro deseo, una mínima pizca de adoquín y cemento—:

Las ciudades son un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos de un lenguaje; son lugares de trueque, como explican todos los libros de historia de la economía, pero estos trueques no lo son sólo de mercancías, son también trueques de palabras, de deseos, de recuerdos.

### **2.1.2. El espacio fílmico de la ciudad**

El cine se reproduce en los albores del siglo XX al compás de los movimientos que encuadran a las ciudades. La viveza de las primeras urbes, puro nervio contradictorio, hechas de luz y de sombra, encuentra en la mirada del cinematógrafo un diván sobre el que llevar a cabo un bonito psicoanálisis.

En las últimas décadas el imaginario urbano no sólo ha sido motivo de preocupación de ingenieros, arquitectos y sociólogos, sino que un profuso grupo de especialistas en otras materias han deseado desentrañar los secretos de este espacio. El estudio de la representación de la ciudad está de moda; el espacio fílmico urbano comienza a poblar numerosos estudios y a ocupar una posición predominante en la historiografía cinematográfica.

Lo que sí que es cierto es que antes de que la ciudad se convirtiese en espacio fílmico, la teoría literaria ya se

había ocupado de analizar el papel que las metrópolis habían jugado en determinadas narrativas tradicionales. A este respecto es interesante el libro editado por la Universidad de Sevilla, *Imágenes de la gran ciudad en la novela norteamericana contemporánea* (2001), un compendio de artículos que refuerza con especial esmero la idea de que la ciudad, al fin y al cabo, es una construcción social. Los estudiosos de la materia, con Nueva York por bandera, ahondan en la capacidad discursiva de determinados autores contemporáneos (norteamericanos) para descifrar el nervio que vertebraba a cada una de estas ciudades. Como bien refiere el libro, los estudios que relacionan espacio urbano y espacio literario sí que gozan de notable salud en el universo anglo-americano, donde destacan autores como James L. Machor, Arnold L. Goldsmith y Robert Butler.

Sin embargo, es *La ciudad narrada*, del alemán Volker Klotz, una de las primeras investigaciones publicadas

acerca de la poética de las ciudades. Para Klotz, la ciudad se convierte en un gran texto donde todas las historias son posibles<sup>29</sup>. Sobre temática más afín a nuestro estudio debemos nombrar, al menos, el trabajo de Parajón, *Cinco escritores y su Madrid: Galdós, Azorín, Baroja, Rubén Darío y Ramón*, y la investigación de H. Ricci acerca del Madrid narrativo de las primeras décadas del siglo XX: *El espacio urbano en la narrativa del Madrid de la Edad de Plata (1900-1938)*.

Pero la novela, a diferencia del relato fílmico, representa a la ciudad desde posiciones más privilegiadas para el autor. En la novela, podríamos decir, el espacio urbano se construye de a poco, es el protagonista con sus desventuras –y aventuras– quien elabora un nuevo mapa.

---

<sup>29</sup> Accedimos a determinadas ideas de Klotz a partir del artículo “La ciudad narrada. Barcelona en las novelas urbanas de Eduardo Mendoza. La relación entre texto y ciudad”, de Schwarbücker, S. (2002). Disponible en: <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/11515-11596-1-PB.PDF> Consultado el 11-11-2014.



En el cine, sin embargo, siempre subrayado en presente, la ciudad se construye a cada instante, cada plano surge de la necesidad imperiosa que tiene la urbe por explicarse. Da igual que el paisaje fílmico se muestre fragmentado, importa poco la visión especial de sus directores: así como el cine es arquitectura –pensamiento y composición del espacio–, la ciudad es la práctica arquitectónica más completa que el hombre pueda imaginar. El arquitecto canario Jorge Gorostiza (2007, p. 248) lleva años abordando la profundidad de la imagen cinematográfica, la relación entre imagen y espacio, demostrando, por tanto, “que el cine es un reflejo de la sociedad y como tal, también de la arquitectura que se hace en un momento determinado”.

Precisamente uno de los autores que mejor ha sabido explicar los vínculos que unen a la Narrativa Cinematográfica con el Pensamiento Urbano es el profesor Stephen Barber. Barber, especialmente motivado por el estudio de la cultura urbana, escritor ocasional de novelas,

presentó en el año 2002 su popular estudio *Ciudades proyectadas*. Este pequeño manual sobre cine y espacio urbano, publicado en España por la editorial Gustavo Gili, aborda con profunda reflexión pero también con ejemplos muy concretos la configuración de las imágenes urbanas. Para ordenar y dar validez a sus argumentos, Barber comienza reflexionando acerca de los orígenes de la ciudad fílmica, para a continuación abordar el espacio urbano en el cine europeo y centrarse, de una manera profusa, en la concepción de algunas imágenes fílmicas sobre ciudades niponas. Por último, el profesor de la Kingston University se aproxima de forma cautelosa al nuevo escenario del cine digital. ¿Será capaz la ciudad de hoy, profundamente tecnificada, de seducir de la misma manera a la maquinaria cinematográfica digital?

Acerca del cine digital y sus diferentes texturas, Àngel Quintana nos propone en dos de sus publicaciones (*Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades* y *Después*

*del cine. Imagen y realidad en la era digital*) un viaje sugerente sobre el discurso de la realidad y la construcción de las imágenes fílmicas. Quintana se detiene, además, en la particularidad del cine digital, dando un protagonismo mayúsculo al discurso televisivo, no sólo prestando atención a las imágenes ficcionales –donde las series parecen reinar hoy en la máxima de hacer visible lo invisible–, sino también en el poder mediático de la información.

Recordemos también, por cierto, que en los últimos años se han multiplicados los ensayos y estudios acerca de la arquitectura en el cine, así como manuales reveladores de una de las profesiones más bonitas y desconocidas de esta industria: la de director artístico. Entendemos que todos estos aspectos se relacionan con la dimensión espacial de una propuesta narrativa audiovisual, pero vamos a cumplir la promesa de tan sólo atender a la bibliografía relativa a nuestro tema. Camarero ha publicado con profusión acerca del espacio urbano concibiendo obras de corte general

como *Ciudades europeas en el cine*. Bajo la coordinación de esta profesora, y desde un prisma académico, varios son los autores que han reflexionado acerca de las reinterpretaciones cinematográficas de determinadas ciudades. Si bien el libro cubre un vacío bibliográfico existente en este campo de estudio, el resultado no deja de ser una interesante aproximación a esta temática que está reclamando con urgencia mayor profundidad. Sensación que se hace más evidente con la lectura de *Ciudades del cine*, de Dalmau y Galera, un libro pensado más para el despistado turista cinéfilo que para entender las claves del espacio fílmico urbano. Por su parte, *Ciudades de cine*, un voluminoso trabajo coordinado por Francisco García Gómez y Gonzalo M. Pavés, es una de las últimas producciones referidas al estudio de la ciudad fílmica editadas en España. Los diferentes autores que se ocupan de estudiar las veintinueve ciudades que pueblan el libro lo hacen desde una óptica historiográfica, apenas hay lugar para los casos

menos representativos y heterodoxos, para aquellas propuestas fílmicas que se salen fuera del canon oficial, pero aún así y con todo es un texto recomendable para todo aquel que busque un lugar desde el que partir. La aportación de Sánchez Noriega acerca de la imagen fílmica de Madrid es de los capítulos más acertados y actualizados que podemos encontrar en este gran volumen.

La lección final de este apartado es que apenas un puñado de libros conforma, a día de hoy, la bibliografía relativa a la imagen cinematográfica de Madrid. Existen interesantes manuales, por lo general bien documentados y maquetados, con abundancia de fotografías, que tocan tangencialmente nuestro objeto de estudio. Más que Madrid en el cine, pareciera que están descubriendo la íntima relación de Madrid con el cine, que es otro cantar. En esta línea está el trabajo de Josefina Martínez *Los primeros veinticinco años de cine en Madrid: 1896-1920*, imprescindible investigación acerca del desarrollo de la

industria cinematográfica en nuestra ciudad. Otro título paradigmático de la historiografía cinematográfica española es *Madrid, figuras y sombras: de los teatros de títeres a los salones de cine*, de López Serrano. Estimulante labor investigadora para conocer cuáles fueron los antecedentes de los famosos salones de cine en nuestra ciudad: las barracas constituyeron un espacio mágico, no exento de leyendas, donde se forjaron los primeros espectadores y detallaron las primeras historias. Precisamente, hablando literalmente de arquitectura cinematográfica, hemos de destacar los trabajos de Sánchez Fernández *Cines de Madrid* y *Cines de barrio*, hermanos mayores de su encantador blog *¿Dónde están los cines de Madrid?* Estos títulos recopilan con marcado carácter documental las huellas de lo que un día llegó a ser el patrimonio cultural y popular –arquitectónico y cinematográfico– de la ciudad de Madrid. Trabajos como los de este autor, alejados del “oscurantismo” académico que en ocasiones hace opaco el

interés del gran público por estos temas, sirven de gran estímulo para comprender la importancia que el cine tuvo en determinados momentos para la sociedad madrileña. En esta línea también se mueve el estudio de González Torreblanca, *Madrid: patio de butacas: crónica social de los cinematógrafos madrileños*.

Atendiendo precisamente a las razones del corazón, desde una visión más nostálgica que crítica, pero con el punto a favor de haber sido parte del aparato crítico del cine español, Pascual Cebollada junto con la ayuda de Mary G. Santa Eulalia publicó, en el año 2000, *Madrid y el cine: panorama filmográfico de cien años de historia*. El libro no profundiza en exceso en la materia, incluso se sacude el sambenito de ensayo o tesis doctoral, pero, sin embargo, destaca por la mirada afectuosa con la que los autores estudian el tema. Podríamos decir que la obra destila en ocasiones un estilo demasiado afectado, sí, pero tampoco faltaríamos a la verdad si la tildáramos de sincera y

necesaria. El madrileño José Luis Garci, por su parte, dedicó el número 7 de su reconocida revista de cine *Nickel Odeon* a 'Madrid y el cine'. Sólo asomarse al índice de aquella publicación, debidamente editada y con gran abundancia de documentación gráfica, nos da una idea de la complejidad editorial de la propuesta: desde textos que añoran aquellos cines de la infancia, a entrevistas con representantes de nuestro cine como Nieves Conde, pasando por la luz (oxidada) del membrillo de Erice y la luz magnética de un manchego llamado Pedro Almodóvar. Todo amante de Madrid no debería perderse esta publicación, precisamente su caótico sumario es la mejor carta de presentación para dejarse seducir por Madrid. Añadamos, por último, que en el invierno de 2008, el Ayuntamiento de Madrid programaba en el Museo de Arte Contemporáneo una exposición sobre la ciudad y el cine bajo el título genérico –y poco dado a confusión– *Así es Madrid... en el cine*. El catálogo de la muestra, con cuidada

selección fotográfica, incluía textos de Basilio Martín Patino, Concha Velasco y Carlos Saura, entre otros.

Hemos decidido dejar para el final la publicación que nos parece más completa y ejemplar. Estamos hablando de *Madrid en el cine de la década de los cincuenta*, del profesor e investigador académico Luis Deltell. En ella prueba que durante esta década nuestro cine se mostró inquieto hacia los nuevos retos creativos de un grupo de jóvenes realizadores que encontraron en la ciudad de Madrid un paisaje verdaderamente motivador donde centralizar sus historias. Para fortalecer su hipótesis, el autor descarga su investigación en siete películas de género que convierten a Madrid en verdadero protagonista: *El último caballo* (Edgar Neville, 1950), *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951), *Esa pareja feliz* (Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, 1951), *Historias de la radio* (José Luis Sáenz de Heredia, 1955), *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955), *El pisito* (Marco Ferreri, 1958)

y *Los golfos* (Carlos Saura, 1960) [foto 11]. Los análisis de las películas, divididos en cuatro bloques, indican la importancia capital de la ciudad de Madrid para el desarrollo de los relatos. El profesor Deltell consigue así poner en pie una obra virtuosa, bien fundamentada, que nos sirve de estímulo en todo momento en nuestro camino.



Foto 11

## 2.2. Sobre la imagen

Al fin y al cabo este trabajo es una suma de imágenes. Como dijo acertadamente Bachelard (2014, p. 312): “La muerte es primero una imagen, y sigue siendo una imagen”. Como el presente ya no es presente en el momento en el que lo referimos, apresur los instantes, atrapar el movimiento, en definitiva la vida, es la única venganza posible para el hombre. Pero la imagen –que parece adelantarse a la idea– posee también una dimensión simbólica que le proporciona un poder casi mágico.

Ha sido necesario, pues, fijar nuestra atención en lo que acertadamente Santos Zunzunegui (2007) define como “pensar la imagen”. Inmersos en una realidad que se rige por la presencia constante de los estímulos audiovisuales, cuando parece que estemos dominados por la llamada sociedad multi-pantallas, no podemos dejar escapar el concepto de la percepción, así como tampoco el empleo

actual de la semiótica. Muchos escritos se han centrado en un estudio pormenorizado de dichas disciplinas, y algunos en concreto, como *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, de Román Gubern, o *Pensar la imagen*, de Zunzunegui, nos sirven para focalizar la atención sobre los aspectos discursivos de los ejemplos icónicos. Otros, como el clásico estudio de Umberto Eco sobre semiótica, *Tratado de semiótica general*, nos llevan a la consideración final de la representación. En nuestro caso queremos analizar cómo determinados directores han sido capaces de trasladar la imagen de una ciudad concreta, el concepto real, a la noción de elemento icónico, la ciudad icónica, el concepto recreado.

Pero recordemos que imagen viene del término greco-latino *imago*, palabra que designaba en la Antigua Roma a la máscara de cera en forma de retrato que concedía a los muertos un último pasaporte para la eternidad. Máscara mortuoria como símbolo del “Otro-Yo”,

como imagen de reconocimiento y de autoafirmación, especie de fetiche dormido que rivaliza con ese otro Gran Imago Animado que es el cine. Como si se fundiera esa misma cera al mínimo contacto con el rostro del protagonista electo, el *imago* es también, desde el punto de vista de la psicología, y Jung lo recoge perfectamente, toda imagen interna proveniente de recuerdos inconscientes.

Recuerdos o no, lo cierto es que la imagen es el arma más poderosa que tiene el ser humano para iluminar u oscurecer su conocimiento. Y por extensión, situándonos en nuestro tiempo, la imagen fílmica –diríamos audiovisual– se presenta como uno de los más eficaces artefactos para activar el pensamiento. Deleuze dedicó dos libros a la imagen producida por la máquina más fascinante del siglo XX, el cine. Encontramos ideas estimulantes a este respecto en *La imagen-movimiento* (1983) y en *La imagen-tiempo* (1985). El filósofo francés no hace otra cosa que retomar las consideraciones que un viejo H. Bergson, muchos años

antes, estableció acerca de las nuevas proyecciones. Allí donde Bergson es crítico con el nuevo invento -lo llega a tildar de “aliado falso”-, Deleuze (1985, p. 88) alaba el movimiento cambiante, abstracto e impersonal de este dispositivo. La imagen-movimiento, reivindicada por el autor francés, reina por encima de sus posibilidades y facilita que el mundo real, el paisaje urbano, sus construcciones, sea, en definitiva, canibalizado por el espacio fílmico. Algo que, en palabras de Barber (2006, p. 144), se produce de manera más precisa con la consolidación de la cultura digital:

Pero el cine actúa también en otro sentido: además de la poderosa telaraña de pantallas mediáticas que la configura, la ciudad digital está ensamblada con las delicadas proyecciones visuales y emocionales de sus habitantes, y esa aparición a menudo alucinante de la

ciudad viene representada y narrada predominantemente en estilo cinematográfico.

En cierta manera, la propuesta de Deleuze proviene de una revisión más actual de los escritos de C. S. Peirce sobre las imágenes y los signos. Peirce, padre de la semiótica moderna, al hablar del signo –el llamado *representamen*– afirma que estamos ante una cualidad que se aplica de un modo demostrativo y que tiene la función de representar. Según esta teoría, deudora en cierta manera de las ideas previas de Descartes, el signo puede subdividirse en tres categorías que se refieren a las tres relaciones que mantiene con el objeto, con su objeto, y con el espectador. Encontraríamos de esta forma, siempre pensando en la imagen, las categorías de lo icónico, lo indicial y lo simbólico. Dentro de este debate rico en hipótesis, lo que a nosotros nos preocupa, en definitiva, es



cómo el cine ha tenido, y tiene, la capacidad de recrear la realidad.

Pero en este proceso de creación icónica, que se manifiesta en varias etapas en el proceso creativo de los cineastas, nos encontramos con varios factores que determinan el resultado final.

Con el icono hay que tener especial cuidado, ya que es un signo intermedio, un signo nacido de la difícil confluencia de lo natural y de lo cultural. Nos interesa mucho la naturaleza del icono, pues posiblemente en su interior se encuentre la clave exacta para entender las representaciones fílmicas. Según Peirce<sup>30</sup> (traducido en Barrena, 2005), el icono está, pues, basado en la

---

<sup>30</sup> Podemos encontrar gran parte de los textos de Peirce, traducidos al castellano, en la página web del interesante Grupo de Estudios Peirceanos (Universidad de Navarra). De allí destacamos, por lo afín a nuestra investigación, los ensayos tratados por la coordinadora del grupo, Sara Barrena. Disponible en: <http://www.unav.es/gep/>

semejanza o analogía, y se distinguen tres clases: imagen, diagrama y metáfora. El icono es por tanto la imagen del objeto. El icono es la representación más exacta que sirve para representar lo real sin llegar a serlo. Por eso Peirce defiende lo icónico, porque gracias a esta cualidad podemos establecer discursos más concretos sobre los objetos que se estudiarán. La imagen fílmica de la ciudad, la imagen icónica en definitiva del siglo XX, nos habla de tiempo, de vida y de muerte, de pensamiento y de silencio. Nos habla desde el artificio, porque recordemos que la imagen fílmica siempre es una trampa. Una trampa poderosa y agridulce para el espectador.

¿Qué es la imagen fílmica (comprendido el sonido también)? Una trampa [...]. La imagen está ahí, delante de mí, para mí: coalescente (perfectamente fundidos su significado y su significante), analógica, global, rica; es una trampa perfecta: me precipito sobre ella como un

animal [...]. Esa trampa mantiene en el individuo que creo ser el desconocimiento ligado al yo y a lo imaginario (Barthes, 1986, p. 353).

Y Barthes sigue merodeando por los alrededores de la imagen. No importa que desde la psicología del arte, con Gombrich (1994) a la cabeza, se recuerde una y otra vez que entre las imágenes icónicas y los objetos reales hay precisamente un mundo que los separa. La imagen fílmica ha sido capaz de consolidarse gracias a la fuerza de un lenguaje propio. De igual manera que existe una semiótica de la imagen, existe una semiótica urbana. El espacio urbano es un relato, un tejido, un organismo vivo con fronteras difíciles de delimitar; el relato fílmico, con más agudeza que cualquier otro texto artístico, permanece también enérgico por su capacidad narrativa.

La representación fílmica, por la riqueza perceptiva, por la ‘fidelidad’ de los detalles, es más realista que las otras artes de representación (pintura, teatro...), pero al mismo tiempo, sólo deja ver efigies, sombras registradas de objetos que están, en sí mismos, ausentes (González, 2004, p. 137).

Pero si de la capacidad narrativa de la imagen cinematográfica queremos hablar, expongamos brevemente el pensamiento profundo de Metz. El semiólogo francés teoriza sobre este fenómeno cinematográfico llegando a la conclusión de que la narrativa siempre se refiere a dos objetos identificables: el objeto original –basado en una *secuencia de eventos*– y el objeto narrativo. Metz (2002) refiere que, por fin, ambos objetos están íntimamente unidos por el llamado “momento sintagmático”. Algo así como decir que sin la existencia del objeto original, el objeto narrativo – el imaginado– no tendría sentido de ser. Ambos dialogan en

permanente reconstrucción, se vigilan mutuamente y funcionan como tejidos donde realidad y ficción suelen confundir sus raíces. Desde una base ontológica del cine, André Bazin también entiende la imagen cinematográfica como fórmula mágica para comprender el mundo. En su libro *¿Qué es el cine?* nos encontramos con un capítulo titulado “El mito del cine total”, donde Bazin determina que el cine persigue un sueño de identidad completa con la realidad, que el hecho cinematográfico, en definitiva, “es el mito del realismo integral, de una recreación del mundo a su imagen, una imagen sobre la que no pesaría la hipoteca de la libertad de interpretación del artista ni la irreversibilidad del tiempo” (2008, p. 36). Entendemos que la teoría de Bazin parte de una concepción poética del mundo, que su defensa por la capacidad objetiva del cine, aunque bien formulada en su corpus teórico, se aleja de cualquier resquicio de subjetividad; para el autor francés existen dos clases de directores: aquellos que creen en la imagen y los

que creen en la realidad. A la búsqueda de la verdad cinematográfica se suma Pier Paolo Pasolini: el poeta y realizador italiano se erige en fiel defensor del llamado “cine de poesía”. Pasolini, en herencia con los mitos, deudor de la sal que “escuece”, eleva el discurso cinematográfico hasta constructor de realidades, un lenguaje que nos explica como hombres contemporáneos:



Foto 12

Los mismos procedimientos revolucionarios que la lengua escrita introdujo respecto de la hablada, el cine introducirá respecto de la realidad. El lenguaje de la realidad, en tanto que era natural, estaba fuera de nuestra conciencia: ahora nos aparece escrito por medio del cine, no puede no requerir una conciencia. (2006, p. 80)

Como para Pasolini (2005) la vida misma es un lenguaje articulado, un lenguaje de acción, “la vida entera es un cine natural y vivo” [foto 12], el hecho cinematográfico (la gran concepción cultural del siglo XX) es la mejor representación del mundo real. Si bien es cierto que para los estudios semióticos puristas las palabras del director italiano producen grandes recelos, nosotros defendemos “la pasión enfermiza” de Pasolini porque encontramos en su teoría una apuesta visionaria, casi profética, de la importancia de las imágenes cinematográficas.

Las palabras de Quintana (2003, p. 161) acentúan esta sensación:

Si por cine no entendemos sólo el territorio de películas de ficción en 35 mm y contemplamos una idea amplia de audiovisual, fácilmente vislumbraremos que Pasolini estaba hablando de cómo el audiovisual había introducido una fuerte crisis en la percepción de la realidad.

Y eso que curiosamente Pasolini no ejerce de neorrealista con todas sus letras, en todo caso el maestro italiano es hijo de aquel movimiento. El carácter realista de las imágenes que formulan directores como Rossellini o De Sica, donde la ciudad de Roma se expone como un eccehomo magullado y herido, se tornan poema documental, con tintes dramáticos y siempre grotescos, en películas como *Accattone* (1961) y *Mamma Roma* (1962).

En la ópera prima de Pasolini observamos la gran ciudad de lejos, sabemos que respira al fondo, inexpugnable la intuimos, pero el pequeño proxeneta que sobrevive en las calles sólo tiene tiempo de realizarse en los suburbios romanos. La destartalada efigie de los marginados se recorta de entre los barrios de nueva construcción; la Roma No Eterna que aquí nos muestra Pasolini es el barrio del Pigneto, bautizado al parecer por el director italiano como “la corona de espinas de la ciudad de Dios”. Tonino Delli Colli<sup>31</sup>, el director de fotografía de *Accattone*, consigue dotar a la película de una luz dura, árida, pero también salvaje, la periferia de Roma restalla con los días de primavera y verano. Curiosamente Tonino recibe de Pasolini una indicación acerca de la iluminación para el filme que no cuadra, en principio, con la obsesión realista del director:

---

<sup>31</sup> Tonino Delli Colli (1922 – 2005) fue el director de fotografía de títulos tan notables como *Ginger y Fred* (Federico Fellini, 1986), *Érase una vez en América* (Sergio Leone, 1984), *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963), *La vida es bella* (Roberto Benigni, 1997)...

“Volviendo a *Accattone*, además de *Luces de la ciudad* y *La pasión de Juana de Arco*, que me había indicado, pensé también en aquellas imágenes con grano que aparecían en diarios sensacionalistas”<sup>32</sup>. La misma Roma de claroscuros marcados encontramos en la segunda película de Pasolini: *Mamma Roma*. Aquí la ciudad se encarna en el personaje que interpreta a la perfección la actriz Anna Magnani: una prostituta de barrio que en busca de un futuro mejor, para su hijo Ettore y para ella, se adentra en la capital italiana. Hijo y madre, en bella y trágica historia edípica, recorren a lomos de una *lambretta* algunos de los arenales más famosos de la ciudad. El ocaso de la vieja Roma, la Roma proletaria, sin asfaltar, las ruinas melladas de la historia, la sonrisa brutal de la carne de mujer..., ahora comprendemos por qué determinado cine dialoga con lo real. Esta ciudad, todas las

---

<sup>32</sup> Encontramos estas declaraciones de Delli Colli en *El almacén de la luz*, un libro de Stefano Consiglio y Fabio Ferzetti publicado en 1985. Disponible la traducción al español en: [http://www.arte.unicen.edu.ar/download/manual\\_ingr/almacen\\_de\\_la\\_luz.pdf](http://www.arte.unicen.edu.ar/download/manual_ingr/almacen_de_la_luz.pdf)

ciudades, obsesionan al relato fílmico hasta convertirlo en una suerte de imagen parasitaria que para sobrevivir mantiene un diálogo constante y abierto con otras imágenes similares. La suma de imágenes produce un mapa. Deleuze acierta al recordarnos que el cine, en definitiva, “es más una cuestión de geografías que de historias” (1984, p. 41): espacios, a ellos vamos.

### 2.3. Sobre el espacio

El espacio cumple una función primordial en las narrativas fílmicas. En un relato de este tipo, por encima incluso de la diégesis, el espacio está prácticamente siempre presente. Para Bordwell y Thompson (1995, p. 65) la narrativa no es otra cosa que “una cadena de acontecimientos con relaciones causa-efecto que transcurre en el tiempo y el espacio”. Es en ese espacio donde se disponen los objetos, las texturas, los protagonistas y las

figuras y que, con mayor o menor solidez, se presenta al espectador en distintos grados de simbolismo.

El espacio “tiene una historia”, como afirma Foucault (1980), y también una esencia propia, con todas las posibilidades de multiplicación que los ojos depositados sobre él puedan imaginar<sup>33</sup>. En esa dialéctica constante entre tiempo y espacio, en la que la narración ha visto como el lector–espectador siempre ha sobrevalorado el primer concepto, autores como Genette nos recuerdan que:

La descripción es más importante que la narración puesto que es más fácil describir sin contar que contar sin describir –quizá porque los objetos pueden existir sin movimiento, pero no el movimiento sin objetos– (1989, p.57).

---

<sup>33</sup> Foucault le concede al espacio un valor fundamental: “[...] hay una historia que permanece sin escribir, la de los espacios –que es al mismo tiempo la de los poderes/saberes– desde las grandes estrategias de la geopolítica hasta las pequeñas tácticas del hábitat” (1980, p. 149).

Pero curiosamente, si hacemos un repaso por los principales estudios de la Narrativa Audiovisual nos encontramos con que el espacio, de todos los elementos planteados por la diégesis, es el que menos horas de estudio ha ocupado a los teóricos. Algo verdaderamente extraño, sobre todo si hablamos de relatos fílmicos, ya que el estudio del espacio en el cine parece no sólo afectar a la estructura sintáctica del texto en sí, sino también a su dimensión semántica, cuando no a su profundidad simbólica. ¿Qué sería de los géneros cinematográficos canónicos sin un espacio concreto, totalmente reconocible para el espectador, aún cuando ni siquiera el relato hubiese comenzado a andar? El espacio se ordena en función del relato y de esta forma observamos como, por ejemplo, los buenos western proponen sus códigos desde los primeros planos: enormes parajes naturales enmarcados en su grandeza por un gran plano general, ciudades polvorientas, casi desérticas, donde se siluetean el *saloon*, el banco, la

iglesia y a lo lejos la estación de tren... Lo mismo podríamos decir del espacio adscrito al cine negro o, por citar otro ejemplo representativo, los filmes que sitúan su acción en casas encantadas, a poder ser de herencia gótica. Quizá la dificultad de análisis del espacio provenga, como afirma Chatman en *Historia y discurso*, de la flexibilidad y elección personal del autor sobre el desarrollo final del espacio fílmico. Para Sánchez Andrada (2009) la carencia de estudios científicos que tengan que ver con el espacio quizá haya que achacarla a que éstos siempre han estado asociados “inicialmente al campo de las investigaciones de raíz lingüística”.

Y, sin embargo, todas las realidades no han podido escapar nunca de una, la del espacio. Esta atracción por dicho elemento, lo que Lotman (1973) denomina la

estructura del topos<sup>34</sup>, también está presente en los grandes filósofos y pensadores de la Antigua Grecia. Aristóteles plantea en sus escritos de física disquisiciones acerca del espacio y el lugar, enumerando algunas suposiciones que podrían resumirse –actualizando los términos– en que el espacio es un verdadero campo de fuerzas. Un simbólico campo de batallas donde todas las fuerzas imaginables luchan por encontrar su propio “espacio” dentro del Gran Espacio. El orden a partir del Caos. Y es que el espacio también está determinado por el movimiento. De esta dialéctica entre el hombre y la naturaleza surge el espacio urbano, la ciudad, rica en matices y alterada por las condiciones socio-económicas y culturales del momento. De ella deriva también la necesidad del ser humano de

---

<sup>34</sup> Lotman le da tanta importancia a este concepto que asegura que el espacio se convierte en la base organizadora para la edificación ideal de una imagen del mundo. Partiendo de un espacio concreto, delimitado y sólido, según las palabras del autor, se puede entender la totalidad, por ejemplo, de un modelo histórico.

configurar el espacio representado: para lograr este fin la cámara cinematográfica es siempre un buen aliado. La cámara decide qué mostrar y cómo mostrarlo, establece su propio marco, lo recrea, se nutre de movimiento, es movimiento.

Pero curiosamente ni Propp (1971) en sus ricos planteamientos dedica mucho tiempo a estudiar el espacio, ni tampoco algunos estructuralistas franceses como Todorov (2004) ni Brémont. Para estos autores, así como para sus deudores, el espacio no puede ocupar más que un segundo plano ya que el estructuralismo no entiende este concepto como función primordial a la hora de construir un relato. Posiblemente sea Metz quien más rotundo se muestre cuando afirma que: “en el cine el espacio está siempre presente; e incluso lo está en el relato, ya que el relato fílmico se realiza a través de la imagen” (2002, p. 38).

En los últimos años, como hemos anotado anteriormente, parece ser Seymour Chatman el que dicte un



análisis comparativo más moderno y asequible entre relato literario y relato fílmico. Chatman (1990) profundiza en el concepto de espacio y propone dos distinciones con características propias: el espacio de la historia y el espacio del discurso. A esto hay que sumarle la misma tipología referida al tiempo de la narración, puesto que para Chatman espacio y tiempo van unidos.

A partir de aquí el teórico norteamericano complejiza estos dos conceptos que conforman finalmente el espacio narrativo. Lo más sencillo sería entender que cuando hablamos de espacio de la historia nos estamos refiriendo al lugar donde se desarrolla la historia contada, donde se suceden las distintas acciones que conforman el relato en función del tiempo. Básicamente es lo que vemos en la pantalla, lo que nosotros denominamos el espacio fílmico. Por su parte, el espacio de la historia lo podríamos designar espacio diegético, ya que contiene aquellos elementos, visibles o no, que pertenecen al relato.

Comprobamos de esta manera, de forma sucinta y esquemática, como lejos de encontrarnos con un concepto yermo estamos ante un elemento clave para entender la naturaleza del relato fílmico. El espacio no es solo un escenario que recreamos y contemplamos, sino un escenario natural en el que estamos. Nuestros cuerpos forman parte de este extraño campo abierto donde las distintas fuerzas van y vienen.

El cine comenzó con una dispersión de espectros gesticulantes, de cuerpos humanos transitando las calles de la ciudad, enmarcados por perfiles de puentes, hoteles y almacenes, bajo cielos industriales contaminados. La chispa incendiaria que inauguró la imagen fílmica – propagándose a casi todos los países del mundo, a finales del siglo XIX– propulsó una historia del cuerpo que permanece ineludiblemente entrelazada con la historia de la ciudad (Barber, 2006, p. 13).

La misma “chispa incendiaria” que Jehová lanzó sobre dos ciudades-símbolo (Sodoma y Gomorra), para convertirlas en batalla de cuerpos, espacio de lucha, conjunto de imágenes repletas “de espectros gesticulantes”...

Bachelard, filósofo y físico, en *La poética del espacio* baja precisamente a ese campo de fuerzas, y desde la descripción minuciosa teoriza acerca de los recursos oníricos que pueblan todo tipo de espacios. La imagen real –la primigenia, la que se puede tocar y sentir– ya no basta, se complementa con la otra imagen creada, (re)creada, pensada, pintada, narrada, rodada, en definitiva imaginada.

El espacio es un verbo y por eso tiene raíz. La experiencia cinematográfica está ahí para multiplicar su área: tantas (re)construcciones como miradas existan. Walter Benjamin (1982, p. 46), siguiendo los pasos tambaleantes pero seguros de Baudelaire, afirma que:

El cine –antes la fotografía– ya ha cambiado la forma de percibir la realidad [...]. El cine no sólo se caracteriza por la manera como el hombre se presenta ante el aparato, sino además por cómo con ayuda de éste se representa el mundo en torno.

El espacio urbano se ordena en torno al cine. Del espacio urbano real al espacio urbano fílmico. El trabajo de un director se aproxima al trabajo de un urbanista, más al de un arquitecto. Se trata de ordenar y de reagrupar todos los elementos, componer la imagen. La emergencia de la ciudad, siempre dispuesta a romper barreras, a reformular viejas fórmulas, parece alimentar a la emergencia del discurso fílmico. El cine se acopla a la ciudad como la mano al guante; el cine conversa con la ciudad, y el cine, en primera instancia, está pensado preferentemente para el público urbano.

Cuando observamos con detenimiento las imágenes de Louis Le Prince tomadas en 1888 sobre el Puente de Leeds<sup>35</sup>, imágenes que nos emocionan por su carácter casi místico, estamos comprendiendo como el paisaje urbano, y no otro, tuvo que ser el elegido para alimentar a la experiencia cinematográfica. Le Prince busca el movimiento, el fluir de la vida, los carruajes y las personas que atraviesan el puente están respirando, se miran entre sí, un

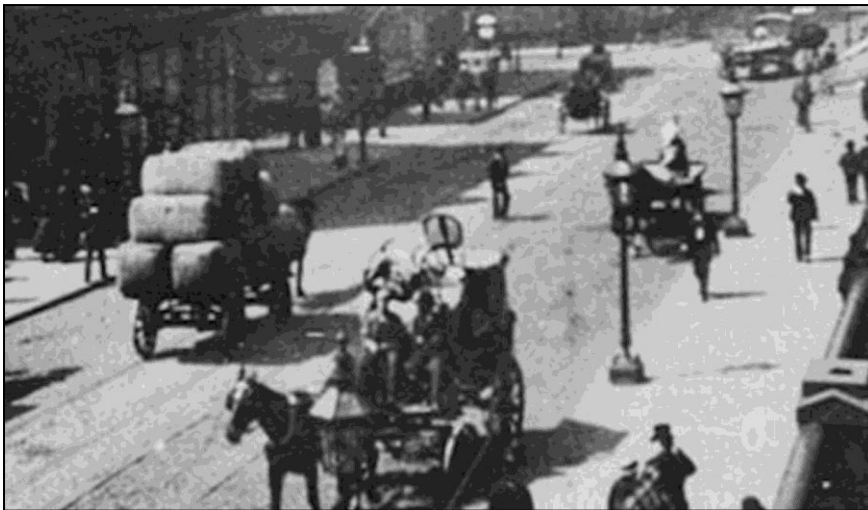


Foto 13

hombre cruza aleatoriamente por la calzada, otro inclina cortésmente la cabeza al paso de una mujer... Son escasos tres segundos. Le Prince, como un vampiro diurno acompañado de su proto-cámara, asomado a la ventana de su piso, ha ligado para la eternidad cine y ciudad. [Foto 13] Le Prince luego, se desvanece, desaparece, no volvemos a saber de él tras subirse a un tren en los últimos días de verano de 1890. Como el querido conde Orlok<sup>36</sup> de Murnau, se diluye al contacto con la luz: este pionero malogrado también se desvanece. Sin embargo, no nos cansaremos de anunciarlo, la ciudad ya ha sido apresada.

En suma, es la ciudad el espacio prendido, transformado por excelencia. El *skyline* de Nueva York, la monumentalidad de Roma, la belleza decadente de

---

<sup>36</sup> F. W. Murnau bautizó con el nombre del conde Orlok a Nosferatu, intentando evitar de esta manera que la viuda de Bram Stoker le llevase ante los tribunales, algo que finalmente fue inevitable. Previamente a estos desenlaces judiciales, el director alemán junto a la productora intentó hacerse con los derechos de 'Drácula', objetivo que no logró, muy posiblemente, por los delirios de grandeza de la heredera.

Venecia, el entramado complejo y moderno de Barcelona, o los techos de París, son paisajes dignos de ser transfigurados por el rayo cinematográfico para luego ser asimilados por el espectador. El mismo tipo de rayo, aunque aquí con efectos contrarios, que paraliza la vida en la fábula moral y simbólica de René Clair, *París dormido* (1922). Un guardia nocturno, desde la Torre Eiffel, observa con verdadero pánico como la vida en la ciudad ha quedado petrificada. París es un desierto, un sueño de locos, un paisaje metafísico agotador. Existe en el filme una secuencia llena de angustia: el joven protagonista pasea por la ciudad en busca de algún resquicio de vida, las calles vacías, los monumentos mudos, por un instante la capacidad fabuladora del cine se extingue. La visión fantasmagórica de la ciudad produce monstruos: la Gran Vía madrileña desolada, definitiva, asolando al pobre protagonista de la segunda obra de Alejandro Amenábar, *Abre los ojos* (1997).

Así que, lejos de agotarse la capacidad descriptiva de la cámara, cual psicoanalista o sombra que nos persigue sin cansancio alguno, nos permite comprender una nueva realidad; el nuevo espacio que habitamos –hoy más que nunca– parece ser el espacio fílmico. Capas y capas de imágenes que van configurando nuestro entorno: ya es imposible mantener intacta el aura de los primeros fotogramas, resulta hasta irrisorio, se impone el *found footage*, la multiplicidad de señales y símbolos, la proliferación de los espacios virtuales sobre los espacios concretos. Los no lugares priman por encima de unos monumentos que ya parecen –esta vez sí– de cartón piedra, asemejándose a aquellos que la 20<sup>th</sup> Century Fox levantó para *Cleopatra*. ¿De qué ciudades entonces hablamos cuando ponemos en alerta aplicaciones como Google Earth? ¿Qué espacios reconoceremos en un mundo tomado por el 3D?

La ciudad se multiplica. La ciudad es polisémica. El espacio urbano es un enigma insondable.

#### **2.4. La ciudad**

La ciudad como constructo sigue generando preguntas. En ocasiones proporciona respuestas, pero el peso de la balanza se inclina más hacia las dudas. En la última centuria la ciudad ha sido un objetopreciado para los investigadores. La sociología, la historiografía, pongamos por caso, saben que debajo de las piedras debidamente colocadas hay un universo de hechos, de leyendas, tal vez sueños proyectados, siempre promesas y miradas. La ciudad es el espacio que aventuró el hombre desde que se puso a caminar. Oteó el horizonte, pisó firme aquel terreno y pensó: sí, es aquí, de aquí en adelante mis hijos y los hijos de mis hijos volarán veloces por autopistas, calles y

callejuelas, compartirán alegrías y penas, sufrirán lo cotidiano.

La ciudad, siempre entre la realidad y la ficción, es condena y júbilo, es el estar y el ser, quien amolda nuestros comportamientos, quien compone nuestras vivencias, el contexto esencial para entender al hombre moderno. Tal vez como apunta Walter Benjamin, la importancia de la ciudad reside en que “es la realización del sueño antiguo de la humanidad” (1972, p. 434). La ciudad benjamiana, de esta manera, se eleva como emblema de nuestro tiempo, difusa y distante, pero también nítida y cercana. Al fin y al cabo las grandes urbes son contradicciones constantes, contenedores sociales capaces de almacenar energías constructivas y/o destructivas. Precisamente de esta dicotomía, hace muchos siglos, nació el sentir urbano:

Casi desde su primer momento de existencia, la ciudad, a pesar de su apariencia de protección y

seguridad, fue acompañada no sólo de la previsión de un asalto desde afuera sino también de una lucha intensificada en su interior: un millar de pequeñas guerras se hicieron en la plaza del mercado, en los tribunales, en el juego de la pelota o en la arena (Mumford, 2014, p. 4).

Las primeras comunidades urbanas, cuando el hombre deja de ser nómada y confía todo su sentir a la tierra, se circunscriben al ámbito rural. La vida bárbara cede paso, poco a poco, al nuevo orden de lo doméstico, palabra nacida de la *domus* latina, la casa, el hogar. La *domus*, partiendo del modelo estándar de casa romana, es la vivienda prototípica de aquella ciudad clásica. Lejos de situarse en medio de la nada, lo doméstico implica ya espacio concreto, coordenadas geográficas precisas. Ciertamente la ciudad pone el contador a cero para que la historia avance. Para que la historia sea habitada. Heidegger en su famosa conferencia *Construir, habitar*,

*pensar*, pronunciada en 1951 ante un grupo de arquitectos, hace especial hincapié en el segundo de los verbos: la acción de “habitar” adquiere así una dimensión mayor que el mero alojamiento, que las cuatro dichas paredes. Habitar también es construir, habitar también es guardar. Habitar es pensar/repensar la ciudad. Habitar en esencia es ser: “No habitamos porque hemos construido, sino que construimos y hemos construido en la medida en que habitamos, es decir, en cuanto que somos los que habitan” (2001, p. 110).

Tal vez por eso el pensador alemán propone una vuelta al pensamiento clásico, aquel que originó trazados orgánicos y funcionales. La ciudad clásica, más que una consecuencia, es un sujeto plenamente consciente y activo.

Presos de la velocidad y del carbón, durante el siglo XVIII y principalmente el XIX, veremos el amanecer de una nueva urbe: “la ciudad moderna” es fruto del nuevo cuerpo y del nuevo pensamiento. No es extraño, pues, que Londres y París se conviertan en directas alegorías del nuevo orden:

chimeneas fascinantes, pulcras y hermosas avenidas, la ciudad miserable y el hierro forjado, el acre ladrillo y su bendita suciedad... El cine no estaba para contarlos, pero Charles Dickens sí. Precisamente de la capacidad de reproducibilidad que tiene el hecho urbano surge, con los años, la “ciudad posmoderna”, la ciudad contemporánea. La ciudad en formato postal, como un recuerdo bobo y plisado, que adopta todas las máscaras burlonas que se exhiben en el escaparate de una tienda de disfraces. La ciudad posmoderna es la ciudad-experiencia. El paseante de antaño, el simple observador o trotamundos, tiene el enorme placer de convertirse ahora en vil transeúnte. La ciudad mil y una veces reproducida por el *smartphone* de turno: vértigo, márketing, fiel monumento pixelado.

#### **2.4.1. Ciudad clásica, ciudad moderna y ciudad postmoderna**

Ciudad clásica, ciudad moderna y ciudad postmoderna: tres ideales de metrópolis que explican el desarrollo de estos asentamientos a lo largo de la Historia. Con el nombre de ciudad se designan entornos muy diferentes, si bien el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua nos acerca una definición que, aún siendo algo pueril, esconde gran parte de verdad en su sencillez: “Conjunto de edificios y calles, regidos por un ayuntamiento, cuya población densa y numerosa se dedica por lo común a actividades no agrícolas”. Y en segunda acepción un hecho rotundo, la permanente dialéctica con la naturaleza: “Lo urbano, en oposición a lo rural”.

Definiciones estas, como decíamos, sencillas y directas frente a los complicados axiomas que parten de las ciencias. Sociólogos, geógrafos e historiadores,

preocupados por el hecho urbano, que en la mayoría de las ocasiones hacen hincapié en datos puramente cuantitativos (el tamaño, la densidad, el porcentaje de los sectores que conforman la sociedad...). El tamaño, es decir, el número de habitantes, es uno de los datos más referenciados a nivel teórico para dar explicación a estos asentamientos. También preocupa la forma en la que se disponen las distintas construcciones, en especial aquellas que conforman el núcleo central de una ciudad, y se sostienen teorías que más o menos soportan el peso de la historia aun a riesgo de ser resquebrajadas por la aparición de los llamados no lugares y los simulacros de la ciudad virtual.

Pues bien, más allá de cada una de las particularidades que puedan existir, la ciudad es el espacio donde se desarrolla la cultura urbana. La gran ciudad es asimismo el lugar clave para ejercer el cosmopolitismo. El hecho de que la ciudad clásica dé paso a la ciudad moderna, y esta a su vez a la postmoderna, es fruto de la

evolución y del progreso, de la vida intelectual que debiera comprometer al ser humano. El sociólogo alemán Georg Simmel, pionero de los estudios en psicología urbana, se preguntaba a comienzos del siglo XX –desde una base profundamente ontológica e incluso neo-kantiana– por la definición exacta de sociedad. Simmel (1986), en *Las grandes urbes y la vida del espíritu*, fundamenta el éxito de las ciudades, la consolidación del hecho urbano, al “acrecentamiento de la vida nerviosa”, algo así como un extraño choque de fuerzas, visibles e invisibles, que condiciona el discurrir diario de estos asentamientos. Choque de fuerzas, o tintineo constante, que se hace evidente en las grandes sociedades capitalistas –cuyo eje vertebrador, por cierto, son las imágenes de ciudades verticales y crecientes–, donde las distintas fuerzas e intereses se concentran en la economía monetaria.

Evidentemente, decenas de autores son los que han profundizado en estas formas de vida regladas que



llamamos ciudades. La contraposición entre lo rural y lo urbano siempre está presente, es el hecho diferencial clave, algo así como el enfrentamiento eterno entre cielo y tierra. Y, aunque muchos son los intentos por establecer una definición concreta y estable para este tipo de poblaciones urbanas, lo cierto es que las definiciones siempre se muestran variables y concienzudamente mutables. Especial atención nos merecen, eso sí, algunos autores que defienden enunciaciones lo suficientemente libres como para no comprometer la misma esencia de las ciudades. Para Manuel de Terán (1964, p. 464), padre de la llamada geografía moderna en España, la ciudad “es una agrupación más o menos grande de hombres sobre un espacio relativamente pequeño, que ocupan densamente, que utilizan y organizan para habitar y hacer su vida, de acuerdo con su estructura social y su actividad económica y cultural”. O definición tan concreta como la del geógrafo francés Max Sorre (1952, p. 180) quien entendía la urbe como “una

aglomeración importante organizada para la vida colectiva y en la que una parte notable de la población vive de actividades no agrícolas”.

Lo cierto es que en materia de urbanismo no podemos sustraernos a una idea clave: la ciudad clásica grecorromana propone el esquema básico para la construcción de ciudades. En los grandes filósofos del mundo antiguo ya encontramos la problematización de la ciudad ideal. Aristóteles en la *Política* y en la *Ética* hace de la ciudad una realidad ligada siempre al desarrollo del alma humana:

[...] conviene que la ciudad feliz sea grande, lo cual es verdad, pero ignoran qué es una ciudad grande y qué, pequeña. Pues por el número de sus habitantes juzgan que es grande cuando, más que el número, debemos considerar su aptitud, porque la ciudad tiene una tarea que

hacer y la más apta para desempeñarla será la mayor (2005, p.361).

En su propuesta de ciudad ideal, ciudad feliz, el estagirita se detiene en lo más importante para que un núcleo urbano encuentre la virtud: que la integren ciudadanos excelentes. Palabras que sabemos que descansan sobre la base idealista de un pensador que considera que el fin último que busca el ser humano es la felicidad. La ciudad, por el contrario, como ya sabemos nosotros, no es modelo de virtudes, tampoco la ciudad clásica, pero, si comprendemos que el sistema filosófico de Aristóteles se basa en la búsqueda “de la vida feliz y buena”, que mejor que el asentamiento que disfruten los hombres tenga estas características.

Como señala Mumford (2014, p. 117) la ciudad helénica se construía en torno al alma de la urbe: la Acrópolis:

El corazón de la ciudad, el centro de sus actividades más valoradas, la esencia de su existencia total, era la Acrópolis; pues la Acrópolis era, por sobre todo, el hogar de los dioses de la ciudad y en ella todos los oficios sagrados derivaban de la naturaleza y la historia.

La Acrópolis se convertía de esta manera en lugar sagrado, sitio de reunión y de oración, esfera de orden y de belleza. La ciudad habitada era otra cosa, desordenada y humilde, con grandes carencias, pero vivaz:

Nunca estuvo la vida ciudadana de los hombres tan significativamente animada, nunca fue tan variada y enriquecedora (...). El trabajo y el ocio, la teoría y la práctica, la vida privada y la vida pública estaban en interacción rítmica, en tanto que el arte, la gimnasia, la música, la conversación, la especulación, la política, el amor, la aventura e incluso la guerra, abrían todos los

aspectos de la existencia y los ponían al alcance de la misma ciudad (2014, p. 123).

Las polis helenas, con Atenas a la cabeza, son epicentro de la creación cultural del momento. Numerosos estudiosos coinciden en referirse a estas ciudades como impulsoras directas de la producción teatral. Las comedias y tragedias que disfrutaban los ciudadanos, en su mayoría, descansan sobre una base puramente urbana y promueven discursos reglados cívicos. Recordemos que el teatro en la Grecia clásica se convierte en ceremonia simbólica que pretende no sólo entretener al pueblo sino también exponer los problemas que acuciaban diariamente a las ciudades. Un solo vistazo a los comienzos de dos de las obras más reconocidas del teatro heleno nos revela la importancia del espacio en la escritura dramática.

Con estas palabras inicia Sófocles su tragedia universal, *Edipo Rey*. “Ante el palacio de Edipo en Tebas,

un grupo de ancianos y jóvenes, a cuyo frente está el sacerdote de Zeus, yace en actitud suplicante” (2015, p. 16).

Y Eurípides anota en el prólogo de *Las troyanas* la siguiente acotación:

La escena se sitúa en el campamento griego, con las ruinas de Troya como fondo. En el centro de la escena aparece Hécuba, abatida y llorosa, ante una tienda de campaña. Por encima de ella aparece Posidón (1990, p. 107).

Algo nos dice que la afinidad entre ciudad real y ciudad representada ya estaba siendo explorada por unos locos poetas siglos antes de que un hombrecillo llamado Allan Stewart Königsberg, Woody Allen para el mundo, apresara Nueva York en *Manhattan* (1979). Por cierto, ¿cómo comienza el guion de esta pieza maestra? “He adored New York City. He idolised it all out of proportion”.

Volviendo a nuestro tema, la ciudad clásica se consolida gracias al urbanismo romano. Las leyes vertebran las construcciones, y el Imperio Romano dota de monumentalidad a sus ciudades. La ciudad es diseñada para su mejor aprovechamiento y los romanos establecen definitivos trazados que, en la mejor de las ocasiones, todavía siguen vigentes en algunas urbes de Europa.

Las calles principales estaban trazadas de modo tal que se cruzaran en el medio de la ciudad; allí se cavaba una base para las reliquias sagradas y también ese era el lugar habitual –o por lo menos el lugar ideal– para el foro, equivalente romano de la acrópolis y del ágora a un mismo tiempo (Mumford, 2014, p. 150).

El impacto de la *civitas* romana no podía dejar indiferente a los ciudadanos intelectualmente activos. La base práctica en la que descasaban sus trazados, así como

una especial predilección por la vida en la calle, convirtieron el espacio urbano romano en fuente de textos inspiradores. Obviamente aquí no nos interesa hacer un estudio pormenorizado de la ciudad romana, somos conscientes de la problemática que estas construcciones arrastraban en materia de limpieza y ordenamiento, por citar sólo dos cuestiones, pero una visión más general como la nuestra se ve conmovida por la capacidad fabuladora de aquellos arquitectos. Atendamos sino a las emocionadas palabras que el sofista Elio Arístides dedicó, a mediados del siglo II d.C., a la ciudad de Roma:

Como dije, siendo vosotros grandes, calculasteis la ciudad de grandes dimensiones, y la hicisteis maravillosa no porque la glorificaseis gracias a que no la habéis compartido con nadie de ningún otro pueblo, sino porque buscasteis una población digna de ella y convertisteis el ser romano, no en ser miembro de una ciudad, sino en el

nombre de un cierto linaje común [...]. Establecida así la división, muchos, en sus respectivas ciudades, son ciudadanos vuestros no menos que de sus congéneres, aunque algunos de ellos no hayan visto jamás la ciudad de Roma (1997).

Ni que decir tiene que muchos de nuestros contemporáneos también han sentido la misma fascinación de Arístides por la Roma imperial trasladándola, esta vez, a los relatos fílmicos. No forma parte de nuestro estudio revelar las imágenes reinventadas de ciudades clásicas, pero es que no podemos dejar de pensar en los extraordinarios decorados de *Quo Vadis* (Mervyn LeRoy, 1951) [foto 14], *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963) o de estreno más reciente, *Gladiator* (Ridley Scott, 2000). Seguramente muchos de estos péplum no reflejan con exactitud el acontecer de la vida diaria romana, pero sí que demuestran la atracción permanente del hombre, por

encima del paso del tiempo, por la ciudad clásica por antonomasia.



Foto 14

Por tanto, se defiende que la ciudad clásica es la ciudad política, aquella que va desde la *polis* helena hasta la *cívitas* romana. Ciudad mediterránea, abierta, ciudad de encuentros, especialmente pensada para el diálogo. Donde, como recuerda Ortega y Gasset, citado en Alonso Pereira (2005, p. 83), el elemento fundamental es la plaza:

La urbe es, ante todo, esto: plazuela, ágora, lugar para la conversación, la disputa, la elocuencia, la política [...]. La ciudad clásica nace de un instinto opuesto al doméstico. Se edifica la casa para estar en ella; se funda la ciudad para salir de la casa y reunirse con otros que también han salido de sus casas.

Si aplicamos entonces estas palabras del filósofo español a los siglos venideros, tras la caída del Imperio Romano, estaríamos más bien hablando de todo lo contrario: la Edad Media promulga un aislamiento, un

recogimiento oscuro, la ciudad se fundamenta no ya en el espacio abierto y dialogante, sino en la figura férrea y protectora del monasterio. A efectos de la historiografía urbana estamos hablando de un nuevo modelo de ciudad, la ciudad medieval, ordenada bajo los parámetros del patrón feudal y que recupera algunas expresiones de la vida estrictamente rural. Las ciudades medievales dominan un largo y contradictorio periodo de la historia, y el legado urbanístico que dejaron depende mucho del territorio que ocuparon. En poco se han de parecer, por citar dos ejemplos contrarios, la ciudad de Ávila en el año 714 bajo dominio musulmán, que la rica urbe comercial de Milán del siglo XIII.

Lo que es cierto es que las ciudades siguen motivando a los artistas para tejer sus obras de realidad y ficción. Lo sentimos en los versos del último gran poeta hispanohebreo

de Sefarad, Selomó ben Reubén Bonafed<sup>37</sup>, cuando define a Zaragoza como “ciudad de alegría y de esplendor o nobleza”; y comprobamos esa misma pasión en el fresco *Expulsión de los demonios de Arezzo*, obra de Giotto di Bondone, donde San Francisco de Asís expulsa a los espíritus del mal de los poderosos edificios que pueblan este municipio de la Toscana.

Aunque la desaparición de las estructuras medievales dio paso a un nuevo concepto de lo urbano –lo que se conoce como ciudad moderna–, para nosotros el concepto de modernidad es el que Lefebvre, y otros autores, refieren para designar a las formas de vida que comenzaron a despuntar en el siglo XIX y que se instituyeron a lo largo del siglo XX. La llamada Edad Moderna renovó y consolidó las

---

<sup>37</sup> Hemos leído acerca de este poeta en “La sátira y la invectiva en el diwan de R. Selomó bar Reubén Bonfaed”, artículo de Arturo Prats Oliván (2006). Disponible en: <http://digital.csic.es/bitstream/10261/2676/1/bonafead.pdf>

estructuras y trazados de la ciudad clásica y convirtió las capitales políticas en centros de poder y ostentación militar. Son varios los autores que revelan que las guerras sucesivas que asolaron Europa motivaron una nueva forma de entender las relaciones con los países vecinos. La destrucción constante también motivaba hacia la nueva construcción. De esta manera, mientras las guerras cotizaban al alza, algunos grupos de poder, como el papado renacentista en Roma, transformaron el concepto de ciudad en suntuosos ejemplos de dominación y riqueza. Posiblemente la figura que mejor supo diferenciar entre la vieja ciudad y el nuevo orden urbano renacentista fue el sacerdote y arquitecto Leon Battista Alberti, quien legó para la humanidad varios tratados teóricos que revelan, de forma calculada, un deseo del erudito de volver a los parámetros clásicos de la urbe. Preocupación teórica que también tuvo el genial Da Vinci, como bien recoge siglos después el

poeta Paul Valéry en su *Introducción al método de Leonardo*:

No podría ejemplificarla mejor [la preocupación del maestro pintor por la arquitectura] que tomando de los escritos del mismo Leonardo una frase en la que diría que cada término se complica y purifica hasta que la frase se haya convertido en una noción fundamental del conocimiento moderno del mundo: ‘el aire, dice él, está lleno de infinidad de líneas rectas y relucientes entrecruzadas y entretejidas, sin que ninguna obstruya nunca el camino de la otra, y éstas representan para cada objeto la FORMA de su razón (de su explicación) [2008, p. 12].

Si por visionario tuviéramos a Leonardo, y nos ilusionásemos sobremanera con los juegos del destino, entenderíamos que cuando el sabio nombra a la “infinidad

de líneas rectas y relucientes entrecruzadas y entretejidas” estuviera hablando entre ensueños de los caprichos lumínicos del cine.

Lo que sí parece que consiguió el Renacimiento es recuperar para las ciudades la idea antigua de plaza. Plaza como espacio abierto, área de comunicación y encuentro, con edificios de gran raigambre que la rodean. Plaza que se asemeja, en cierta manera, al ágora greco-romana, y que por oposición se enfrenta a la calle, de estructura más irregular, arabesca, reservada. Mientras que ciudades como Roma y Florencia favorecen los espacios públicos abiertos, aun cuando pertenezcan al poder privado, asentamientos de larga tradición histórica como Toledo o Madrid descansan sobre trazados irregulares y callejuelas abigarradas.

Anotemos, por último, algo curioso sobre la ciudad renacentista española: y es que apenas encuentra descanso entra las novelas gloriosas de la época. Buena parte del siglo XVI está dominado, literariamente hablando,



por los libros de caballería y la novela pastoril. Tendremos que esperar hasta la irrupción del espíritu barroco para que la ciudad, con todos sus rasgos trabados, se haga evidente en las letras españolas. Las novelas realistas o novelas modernas, con la picaresca de un joven lazarillo escupiéndolo a los ojos del respetable, son buen sustrato para la difusión del espíritu urbano.

*La Galatea*, idealizada novela de Miguel de Cervantes, comienza con demasiada evocación verde (1994, p. 30):

*Antes que muestre el sol en la llanura  
Su luz, hago en el monte cavernoso  
Mi llanto resonar, en la espesura  
De la selva, y la fuente y prado hermoso  
con mi dolor los canso y amargura,  
cortándoles mis penas doloroso.*

*Pero ay! que en monte, en bosque, en prado, en río  
no puedo hallar alivio al dolor mío.*

Y, si bien parece que a Elicio, el pastor tontorrón que llora por los amores no correspondidos de Galatea, no le son suficientes estos parajes naturales para calmar sus penas, en la vieja entrometida de Gerarda, personaje de Lope para *La Dorotea*, encontramos un canto a la celeridad de la vida moderna que riámonos juntos de la globalización:

Mira, Dorotea; —dice Gerarda— ese papel le ha dado algún trajinante cosario, de estos que andan a enseñar bisoños, imponer moscateles y enviar gacetas y relaciones por todo el mundo. Son los primeros que saben a qué hora murió el turco en Constantinopla, cuándo hay estafeta para El Cairo, cómo se dará un arbitrio para que Madrid sea tan grande como París, juntándole con Getafe;

qué nuevas hay de la China, y otras impertinencias a este tono (1855, p.19).

No cuesta imaginar, entonces, que las escenografías pensadas para los autos sacramentales de Lope de Vega y especialmente de Calderón de la Barca se acercaran con notoriedad a las dimensiones teatrales y espectaculares de la ciudad barroca. El espacio urbano de este largo periodo se encierra en sus coordenadas recargadas, puramente pasionales y monumentales, para dotar a los exteriores, pongamos por ejemplo las fachadas de los edificios, de una organicidad que se fusiona con las emociones de los arquitectos y urbanistas. Sin embargo, Mumford (2014, p. 286) recuerda como la mayoría de los trazados barrocos de las principales ciudades del mundo siguieron teniendo una presencia mayúscula “hasta entrado el siglo XX”. El sociólogo norteamericano, que se muestra especialmente crítico con este trazado urbano, cita el París de Napoleón I y

Napoleón III como ejemplo de planificación barroca y, añade además a la lista, el trazado de la ciudad de Chicago. Por su parte, Fernando Chueca Goitia estudia concienzudamente el Madrid de los borbones como modelo del panorama barroco. Parece ser que la famosa calle de Atocha, gracias a sus conventos e iglesias, era la verdadera vía barroca de la capital española; allí destacaba el convento de dominicos de Santo Tomás<sup>38</sup>, espacio hoy ocupado por la Iglesia de Santa Cruz, que poseía (según las crónicas de la época) un notable retablo churrigueresco y pinturas de, entre otros, Lucas Jordán.

Pero adentrémonos en la luz. En uno de sus cuentos selectos, Voltaire (2014, p. 45) escribe lo siguiente:

---

<sup>38</sup> Hemos encontrado notables datos acerca de este convento, así como tempranas fotografías de su última etapa, ya afectado por el incendio que sufrió en 1872, en el blog “Pasión por Madrid”. Disponible en: <http://pasionpormadrid.blogspot.com.es/2010/05/el-convento-de-santo-tomas.html> Consultado el 7 de febrero de 2015.

Llegó a la inmensa ciudad y pasó por la entrada más antigua, que era grosera y tosca, rusticidad que ofendía la vista de todos los que ambulaban por allí. Toda aquella parte de la ciudad se resentía de los defectos de la época en que se había edificado, pues, a pesar de la testarudez de la gente en alabar lo antiguo a expensas de lo moderno, debemos convenir que en todas las obras los primeros ensayos resultan groseros.

En este pasaje, a través de uno de sus personajes, encontramos una crítica más que evidente del pensador francés hacia las edificaciones antiguas. El concepto de lo moderno, además, ya comienza a forjarse de manera evidente en este siglo XVIII. Es tan sólo una excusa, el Siglo de las Luces, que pone fin a las tinieblas herméticas, comienza a parir nuevas ideas. El pensamiento del hombre se independiza, el ciudadano –usando terminología kantiana– deja atrás su condición de menor de edad. La

ciudad deja de ser tutelada por los grandes poderes y hace su aparición el urbanismo moderno. El desarrollo del capitalismo genera una urbe comercial, las fábricas, el hacinamiento y las esquinas miserables son el resultado de poner el dinero al sol. El transporte público evidencia las nuevas conexiones, y en París un artista de mirada reciente escudriña cada nueva farola por si acaso... De la guillotina salvaje se pasa, con puntualidad inglesa, a la ciudad industrial, sin salirse de la curva (del tranvía). La dicotomía entre lo urbano y lo rural comienza, esta vez sí, a ser más sangrante; lo mismo ocurre entre el espacio privado y la vida pública. Se configura la Ciudad Moderna.

Cuando Manet, en 1862, decide pintar *La música en las Tullerías*, queda poco para que el insigne palacio del centro de París, situado en estos hermosos jardines, sea pasto de las llamas [foto 15]. Parece como si el despertar a la vida del óleo de Manet estuviese proponiendo un nuevo escenario más ligero y rupturista. Algunas de las figuras

nerviosas de la pintura son reconocibles: por allí vemos a Victorine Meurent, pintora muda y musa de Manet<sup>39</sup>, al músico Offenbach, al escritor Gautier, al mismísimo Édouard con sombrero de copa y hasta, muy posiblemente, la sombra de un incorrecto llamado Baudelaire. La vida disoluta en apreciadas manchas de color. Sin embargo, los críticos sesudos del momento no aprecian el nuevo lenguaje del artista treintañero: lo que a nosotros nos parece un acierto, ellos lo califican de temática boba, desfragmentación del espacio y pérdida de identidad. Manet ha profanado la armonía sagrada de la ciudad; no es que haya sentado a la belleza en sus rodillas, es que directamente se ha manchado estas con el verdín ridículo de un jardín musical.

---

<sup>39</sup> Tildamos a Victorine Meurent de muda no porque le faltara el habla, sino porque apenas la historiografía oficial se ha ocupado de ella. Más que como pintora la conocemos –posiblemente sin saberlo– por su faceta de modelo, sirviendo de inspiración a Manet para pintar, por ejemplo, su famosa “Olympia” (1863).



Foto 15

Pero la ciudad industrial esconde grandes bolsas de miseria. El crecimiento, la especulación, los nuevos materiales y las epidemias están a la orden del día. El pensamiento socialista, que cristaliza en las ciudades y no en el campo, al contrario de lo que pensaban Marx y Engels, pone el dedo en la llaga. En *Contribución al problema de la*

*vivienda*, Engels centraliza el problema principal de las ciudades burguesas en el desarrollo de las residencias:

La cuestión de la vivienda no podrá resolverse hasta que la sociedad esté lo suficientemente transformada para emprender la supresión de la oposición que existe entre la ciudad y el campo, oposición que ha llegado al extremo en la sociedad capitalista de hoy<sup>40</sup>.

Por primera vez, de forma reglada y autónoma, existe una crítica al desarrollo urbano. El siglo XIX se levanta alrededor de la construcción de una nueva sociedad. El mundo mira a la ciudad de Londres, que no es más que un reflejo del crecimiento económico y urbano que afecta a medio planeta. En Inglaterra, por ejemplo, la población

---

<sup>40</sup> Engels, F., 1873. “Como resuelve Proudhon el problema de la vivienda” en *Contribución al problema de la vivienda*. (Disponible en: <https://www.marxists.org/espanol/m-e/1870s/vivienda/2.htm> Consultado el 10-XII-2014).

urbana creció en los últimos cincuenta años de este siglo del cincuenta al setenta y siete por ciento. Ante tamaño desarrollo, a las urbes no les queda otra solución que ramificarse en los llamados suburbios. La palabra suburbio, que proviene del latín *suburbium*, para nosotros hoy en día está colmada de connotaciones desfavorables que, sin embargo, a mediados del siglo XIX, apenas los denota. El suburbio se erige en pequeña villa anexa a la almendra central de la ciudad; especie de respiradero con —en la mejor de las ocasiones— zonas de esparcimiento, equipamientos de última construcción y posibilidad de poner en práctica una mayor democratización de la vida pública. Sin embargo, demasiado pronto y en la mayoría de los casos, el suburbio —convertido en barrio dormitorio— derivará en espacio degradado donde la miseria se hará poderosa. Posiblemente todo esto es producto de la irresponsabilidad política y de una legislación que, por desgracia, llega tarde a la distribución de zonas y espacios. A esto añadámosle la

invasión del automóvil, que en cuanto alcanza cotas populares, se sitúa como autoridad urbana y reina hasta en los poemas.

Sin embargo, la ciudad moderna está viva, es el opio del artista. Pese a todas sus contradicciones, los creadores de ficción se sienten atraídos por estas moles de ladrillo y cristal. Como bien recoge Walkowitz (1995, p. 43), cuando en 1876 el escritor norteamericano Henry James llega a Londres encuentra la *City* como lugar placentero, como “ciudad sencillamente magnífica... la mayor aglomeración de vida humana, el compendio más completo del mundo”. Podemos entender las palabras de James porque su trabajo es ese precisamente: observar y escribir de los demás, alimentarse de los comportamientos de la vida humana. La ciudad moderna es el mayor escaparate de conductas, y los poetas, como los locos estrafalarios, se quedan enmudecidos ante esta vitrina del placer. Comprendemos,

por fin, porque el conde Drácula también se sienta a esta mesa urbana algunos años después. Buen paladar.

Pero aún hubo otro visionario que avistó de manera cruda que el siglo XX sólo podía ser narrado tras pasear por grandes avenidas de sólidos rascacielos. Walt Whitman se adelanta a un joven poeta granadino en fascinación moderna y cántico espiritual. La lírica libre de *Hojas de hierba* alaba a la ciudad de Nueva York, epítome de todas las ciudades del futuro, y se convierte en elogio de lo material. Para Whitman (1999, p. 95), la red urbana es la obra más sólida y completa que haya creado el hombre, y por eso es frecuente encontrar entre sus versos saluciones a la ciudad y todos sus elementos:

Cierta vez pasé por una populosa ciudad y guardé  
en mi mente, para emplearlos más tarde, sus  
espectáculos, arquitecturas, modas, tradiciones.  
Ahora de la ciudad recuerdo sólo a una mujer que

conocí casualmente; ella me retuvo, porque me  
amaba:  
día tras día y noche tras noche estuvimos juntos.

En todo caso, la ciudad moderna del siglo XX se posiciona con grandeza y mezquindad en el pensamiento también moderno del hombre. Las metrópolis abren sus grandes ojos y la comunicación estimula la dermis de todos los tejidos urbanos. La ciudad es también un problema: una ecuación, una compleja composición cubista, un collage habitado por mil recortes. El nuevo siglo, en sus primeras décadas, se convierte en un laboratorio teórico-práctico donde poner en marcha ideas y fórmulas jóvenes. Algunas, por cierto, ya nacerían cansadas.

Existe un artículo publicado en 1908 por el arquitecto Adolf Loos que es revelador para comprender la nueva posición de la arquitectura moderna ante la ciudad vieja.

Resuenan las palabras de Loos, en “Ornamento y delito”, de esta manera:

Como el ornamento ya no pertenece orgánicamente a nuestra civilización, tampoco es ya expresión de ella. El ornamento que se crea hoy ya no tiene ninguna relación con nosotros ni con nada humano; es decir, no tiene relación alguna con la actual ordenación del mundo. No es capaz de evolucionar.<sup>41</sup>

La evolución se llama entonces Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright, Walter Gropius, Bauhaus, Amsterdam o Chicago. Si el espacio ocupa un lugar privilegiado en las teorías de estos revolucionarios, la vivienda es el problema que les une. La ciudad pública moderna tiene que abrirse a un nuevo tiempo y evidenciar

---

<sup>41</sup> LOOS, Adolf (1908) “Ornamento y delito”, paperback nº 7. ISSN 1885-8007. Consultado el 22-02-2015 Disponible en: <http://www.paperback.es/articulos/loos/ornamento.pdf>

que esta nueva sociedad nace compleja y excesivamente diversificada. Por primera vez, el discurso fílmico y la agudeza fotográfica, así como las mejoras en el transporte y una fluida comunicación, consagran la “imaginabilidad”. Dicha cualidad es alimentada, tantas veces como se quiera, por la representación icónica de la ciudad.

Jean Pierre Faye ha denominado al siglo XX como “siglo de las ideologías”<sup>42</sup>, y por eso es lógico que las ciudades, llegado el momento, se impregnen de un fuerte aire de propaganda. Tras el vértigo proclamado por el periodo de entreguerras, coincidente con la difusión de las primeras vanguardias, las relaciones entre totalitarismo y modernidad se hacen más estrechas. A la proliferación de la ciudad fílmica hay que contraponer la búsqueda exhausta de la pureza en cada uno de los niveles arquitectónicos. El futurista Bottai, reconvertido en ministro de Mussolini

---

<sup>42</sup> Así lo demuestra en su ensayo “El siglo de las ideologías” (Ediciones del Serbal, 1998).

durante varias etapas, ya advierte en uno de sus discursos que el urbanismo, lejos de mantenerse neutro, es la ciencia más condicionada por la política. Bottai (1940, p. 98-100) formula un sueño centralizador, arrogante y viril, un sueño transmutado en pesadilla fascista. Ahí están la famosa Casa del Fascio en la ciudad de Como, en Italia; o el Ministerio del Aire de Madrid, en el distrito de Moncloa-Aravaca, resucitando el estilo herreriano. La arquitectura de la Alemania nazi fue otra cosa: una mezcla de mal gusto y perversión megalómana de Hitler, con la destreza, inteligencia y ambición neoclásica de su arquitecto de cabecera, Albert Speer. A este respecto, es interesante lanzar una reflexión sobre las pasiones arquitectónicas del Führer: sus gustos estéticos también están condicionados por el interés que demuestra por las reconstrucciones históricas del Imperio Romano del cine mudo. Los soviéticos, por su parte, con “papá” Stalin a la cabeza, dejan marchitar la flor de la vanguardia en cualquier estepa y se



apuntan, de momento, a un neoclasicismo folklórico bien aburrido. La ciudad moderna, tras la II Guerra Mundial, queda reducida a escombros, también herida y vapuleada. Los bombardeos dan paso a un periodo funcionalista y la memoria, terriblemente destruida, se vale de mecanismos como el cine para reconstruir los recuerdos. *Alemania, año cero* (1948), del maestro Rossellini, vale más que diez tratados de historia para reconocer en los ojos del joven Edmund una angustia vital incurable que es la angustia al mismo tiempo de toda Europa. La década de los cuarenta y los cincuenta son años de recuperación lenta y forzada, de reconstrucciones y artificios, de crisis de identidad. Como mutilados de guerra, cercenados por un modelo dominado por los tonos oscuros, la ciudad moderna deja paso, irremediabilmente, a la “Ciudad Postmoderna”. De repente, como apunta Barthes, no está de moda ser moderno. Como la modernidad ha quedado reducida a cenizas, la reinención del pensamiento, y por ende de las ciudades, ha

de ser total, nunca totalizadora, flexible como un chicle. El discurso urbano postmoderno promueve la diferencia, centraliza los sentimientos urbanos, las calles y plazas son un rizoma en continua alerta. Las luces de neón equivalen a una puerta de granito de dimensiones bíblicas. Un centro comercial de Buenos Aires, el aparcamiento más grande de Tokio, una franquicia de la cadena de hamburguesas más famosas del mundo en Helsinki..., la ciudad postmoderna es una experiencia digerida a toda velocidad, sin burbujas o con burbujas, tú eliges. Todo, en la ciudad postmoderna, es un lenguaje. Como sostienen muchos sociólogos e historiadores, esta nueva ciudad es producto de una tercera revolución industrial: la tecnológica. De esta manera surgen la Ciudad Informática, la Ciudad Espectáculo, la Ciudad Marca, el hombre en tránsito, el hombre transmediático: he aquí finalmente el prosumidor (el género es lo de menos). La espesa amalgama de tejidos que es ya, en estos tiempos recientes, la red urbana propicia en exceso la globalización,

proceso puramente occidental que defiende que todo es un mercado universal (la oferta y la demanda a la orden del día). Andy Warhol pinta en 1986 los que posiblemente son sus últimos óleos, Lenin y Mao Tse-Tung de vivos colores, sopas gástricas del comunismo. El muro de Berlín ha caído. Más que piedras quedan imágenes.

#### **2.4.2. Lugares y no lugares**

Los bombardeos aliados durante la Segunda Guerra Mundial arrasan con las ciudades alemanas en busca del enemigo. Hitler y sus secuaces, Eva también, se quitan la vida en un bunker, en el subsuelo de Berlín. Arriba, donde la tierra tiritaba entre montones de mierda, barro sedado y sangre coagulada, miles de alemanes se han quedado sin vivienda. Los años venideros no se pueden “habitar”. Heidegger, ya lo dijimos antes, sin embargo, pronuncia en 1951 ante un grupo de arquitectos su famosa reflexión

*Construir, habitar, pensar.* El filósofo alemán pone el punto de atención en la (re)construcción; su nación se está edificando de nuevo y cada ladrillo que se coloque en la argamasa debe ser pensado, cuidado y, más tarde, debidamente habitado:

No habitamos porque hemos construido, sino que construimos y hemos construido en la medida en la que habitamos, es decir, en cuanto que somos los que habitan (2001).

De este axioma se extrae que ya no podemos ocupar el espacio sin sentido, que el espacio que ocupemos, convertido entonces en lugar porque tiene alma, debe ser reflexionado previamente. Si pensar es acotar el infinito, nombrar al espacio lugar es habitarlo, dotar a ese espacio concreto de calidez humana y huellas reconocibles.

Heidegger añade: “De ahí que los espacios reciban su esencia desde lugares y no desde ‘el’ espacio”.

La relación, entonces, del hombre con estos “espacios” especiales (los lugares) es íntima y recogida. La característica más evidente de los lugares es que su esencia es profunda y reconocible y que descansa sobre las construcciones. Identificamos y (nos) reconocemos a partir de los lugares concretos, de ciertas arquitecturas específicas. Cuando alguien pierde su lugar determinado, su fragmento de “espacio” acotado, lo pierde todo. Se pierde a él mismo. Las ciudades arrasadas por las bombas, los lugares arrancados de los mapas, volverán a ser contruidos por la mano del hombre cuando este recupere su dignidad, mientras no. La ciudad alcanza una dimensión casi mística en torno a los lugares, pues la relación que los individuos mantienen con ellos es más personal, casi dotada de valor autónomo. Los antiguos consideraban que cada uno de estos espacios acotados, de estos puntos familiares,

estaban habitados por pequeños geniecillos; el mundo en ese sentido era una experiencia más cálida. [Foto 16]

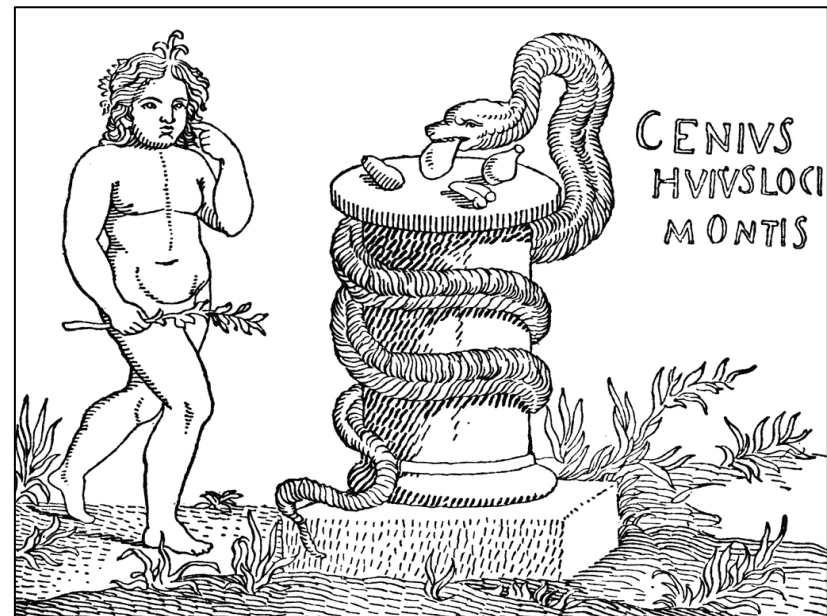


Foto 16

El *Genius Loci* (Genio del Lugar) es esa interacción entre el entorno tanto urbano como natural y la vida

humana. La manifestación aparente de esta interacción es la existencia de una identidad tanto de demarcación como de carácter (Moya Pellitero, Op. cit., p. 27).

Los lugares, por tanto, emergen de la experiencia vivencial de cada uno y del colectivo. Están impregnados de memoria, debidamente señalizados, mancillados en ocasiones por el peso del tiempo, pero cuentan con la valía de formar hogar. La interacción que propicia el *Genius Loci* se contempla a dos niveles: a partir de la experiencia real, y a partir de la experiencia ficcional, quizá esta última una de las dimensiones más interesantes de este entorno. La experiencia real es comprensible, los ciudadanos necesitan de círculos concéntricos donde reconocerse, donde poner en práctica la interacción pública. La extensión ficcional pertenece a un ámbito desconocido, aparentemente espiritual, y es que en la configuración de los lugares también juegan un papel determinante las leyendas, los

espíritus burlones que a lo largo del tiempo moldean de forma caprichosa estos espacios.

El lugar antropológico, cautivo de la cultura y de la memoria, como ya dijimos anteriormente, es un espacio que oxigena y al mismo tiempo castra. Los lugares están repletos de fantasmas, el peso de la historia incide sobre ellos, pero bien es cierto también que se amoldan a los destinos caprichosos de los habitantes. Pensemos en la gran plaza de la ciudad, en el puente que nos guía de una orilla a otra, en la calle que ordena la vida y está dotada de sentido; todos son lugares que han pactado una alianza con los ciudadanos. Precisamente la supremacía de los lugares confiere también identidad a sus habitantes: somos de un territorio determinado porque somos capaces de intuirnos a partir de rasgos urbanos muy concretos. La permanente pérdida de identidad de los cascos históricos de las capitales europeas, por poner un ejemplo, en beneficio de paisajes globalizados y estampas comerciales que ponen en

jaque la esencia misma de la ciudad, es una de las preocupaciones más recurrentes de los urbanistas en las últimas décadas. Ahora bien, que nuestras ciudades estén pobladas por los mismos establecimientos de comida rápida, por el mismo mobiliario funcional y de diseño, por determinados comercios totalizadores que colonizan de la noche a la mañana los centros neurálgicos de las urbes, es algo que debiera de preocuparnos del mismo modo que si nuestra ciudad permaneciese inmóvil, estática, ajena al devenir del tiempo y a los caprichos de la moda.

La única definición válida del espacio será aquella que incluya al ser humano apreciándolo y apropiándose de él. El espacio y el tiempo deben abrirse para permitir el ingreso del hombre. Porque el espacio sin quien lo habita se pierde en el vacío. Tanto el ser humano como el espacio buscan el mismo lugar, pero ninguno de los dos lo encuentra (Gratacòs, 2014, p. 245).

Es necesario, pues, como afirma Gratacòs, haciéndose eco de las propuestas de muchos antropólogos y urbanistas, que la ciudad vuelva a pensar en el hombre, o viceversa, pues la concepción de lugares antropológicos dota a las sociedades de una cultura simbólica y concreta, posiblemente a ojos de los visitantes inteligible, pero al fin y al cabo concluyente para aquellos que habitan su suelo. En este sentido, el cine, como anteriormente la literatura, ha podido establecer una topología urbana precisa y fácilmente reconocible hasta la irrupción de la modernidad. El lugar se concibe por los elementos cargados de historia e identidad, y por eso es comprensible que cuando el cine echa a andar los primeros realizadores sólo tengan un único objetivo: apresar el mundo sensible e identificable que les rodea. El monumento, por ejemplo, es el elemento histórico que mejor ha sabido condensar la temporalidad del lugar, aún cuando la mayor parte de ellos haya cedido su identidad en beneficio de un rédito económico que prostituye, en

ocasiones, su esencia. Pero no nos preocupemos en exceso, pues como bien anota Augè (2009), los lugares –así como los no lugares– son más bien polaridades falsas, nunca llegan a poseer una condición extremadamente pura, posibilitando de esta manera que se reconstituyan de manera infinita, siempre y cuando el hombre no les borre del mapa. El lugar, en definitiva, es el espacio concreto y medible cargado de humanidad, es el espacio antropológico capaz de generar ilusión y propiciar el encuentro. Al lugar siempre se vuelve una y otra vez, más si cabe cuando la irrupción del no lugar –que suele producirnos alivio temporal, pérdida de importancia y un cierto espíritu de anonimato- nos confronta repetidamente con un diálogo insustancial, repetitivo, hueco en cierta manera.

Es por eso comprensible la felicidad que emana del espectador que contempla en un discurso fílmico un espacio arquitectónico que reconoce. El público que llenó las salas de cine para ver *Amélie* (Jean-Pierre Jeunet, 2001)

descubrió entonces que París podía ser una experiencia maravillosa. Ese mismo año, el director australiano Baz Luhrman recreaba la capital francesa de finales del siglo XIX en *Moulin Rouge*, un artefacto (explosivo) que también encandiló a un considerable número de espectadores. Curiosamente ninguna de las dos películas –mucho menos el musical de Luhrman– puede adscribirse a la estética verista, nada más lejos de la realidad; sin embargo, esta ciudad transformada por los directores y su equipo, recreada por las nuevas tecnologías y virtuosos escenógrafos, llegó hasta los corazones de millones de espectadores, preferentemente jóvenes, que identificaron aquellas localizaciones con parajes reales y accesibles. Sin pudor, podemos afirmar que los lugares con alma, aquellos espacios reconocidos por la memoria, o por una supuesta memoria popular heredada, son capaces de superar todo tipo de alteraciones que sobre ellos se generen.

Para nosotros son importantes los lugares, porque de lugares están las películas hechas. Los lugares hacen carne esas fuerzas y conductas que los habitan. Por eso para Castells (1998, p. 35): “Un lugar es una localidad cuya forma, función y significado se contienen dentro de la contigüidad física”.

Un lugar nos gusta o no nos gusta por su totalidad, por las contradicciones que animan su espíritu. Allí donde ahora se cantan las bondades del buen vivir, allí mismo, hace siglos se ejecutaban a los maleantes o a los consabidos enemigos del poder político. Las huellas urbanas son en exceso caprichosas, y aquellos lugares que han disfrutado del peso de la historia no pueden desprenderse de cierta continuidad de estilo. El pasado de los lugares determina su futuro, aun cuando el presente suponga un alto en el camino. Cuando decimos algo así como “me siento bien en este lugar” no estamos alabando estrictamente la perfección arquitectónica de sus edificios,

tampoco valorando el orden y la estructura lógica que pueden dejarse ver, sino que estamos considerando algo más: estamos consolidando una experiencia vivencial personal y colectiva, dotando de madurez a la ciudad, haciéndola creíble y, finalmente, relevante.

Entonces los lugares se convierten en espacio propio y sagrado, y a la vez en un territorio social y público, fortaleciéndose de este modo los sentimientos de pertenencia y de identidad (Cabero, 2006, p. 191)

Cuando Aschenbach llega a Venecia por mar, arrullado por las notas de Mahler, contempla un paisaje único, evocador. Supone *Muerte en Venecia* (Luchino Visconti, 1971) un ejemplo del lugar como “espacio propio y sagrado”, ciudad única, condenada, donde el personaje que interpreta con sabiduría Dirk Bogarde descubre que aquel entorno decadente, aquel hábitat teatral, es al fin y al cabo

fiel reflejo de su alma. Distinto de lo que le sucede al personaje de Scarlett Johansson en *Lost in Translation* (Sofia Coppola, 2003): para ocupar su tiempo, Charlotte vaga por la ciudad más inverosímil del mundo [Tokio] junto a su nuevo compañero de “batallas”, Bob Harris. [Foto 17]



Foto 17

Estamos ante un filme poblado de lugares distorsionados, ambiguos, un juego de interiores y de exteriores con identidades camufladas donde lo único evidente es un karaoke destartalado –se adivina la belleza del momento– donde suena Roxy Music. Las dos propuestas, no obstante, desde distintas perspectivas, emanan una querencia por su localización concreta difícil de relegar.

Precisamente a este fetichismo espacial, si se nos permite la catalogación, el filósofo francés Bachelard (1983) lo bautiza con el nombre de “topofilia”. Para el autor, como es de suponer, este enamoramiento por el lugar concreto y reconocido es de origen poético, irracional si se quiere, enraizado con la capacidad sensible del ser humano. Por su parte, el geógrafo Yi Fu Tuan (1974) concede al término, además, la capacidad de elaborar funciones simbólicas. Esta topofilia llevada al extremo, si aplicamos las tesis de Tuan, puede desatar disparatadas ideologías nacionalistas



donde la obsesión por el *espacio nacional* origine conflictos y desavenencias, o en caso de hablar de discursos elaborados obras y alegatos fundamentados en los valores del pastiche y la propaganda. Por el contrario, una sana y afectiva relación con el *topos* es algo consustancial al hombre, al cuerpo que lo habita. El cuerpo ocupa un espacio y este espacio es un espacio determinado, identificable, en cierta manera medible, y por eso para comprendernos, los seres humanos necesitamos encontrarnos en ese punto de partida que Heidegger denominó el “ser ahí”. “Ser ahí” o “ser en el mundo”, pero nunca solos.

En definitiva, cuando los lugares son apresados por el discurso fílmico no deja de producirse una doble significación del espacio. Al igual que los lugares se forjan a golpe de vivencias y emociones, las ciudades que aparecen en nuestras pantallas son (grandes) territorios simbólicos que nos contienen y nos representan. Estos lugares

transitados y vividos son, como podemos imaginar, la calle, la plaza, los principales monumentos y determinadas construcciones funcionales con gran carga emblemática (el ayuntamiento, el mercado, la iglesia...); todos ellos descansan sobre el tejido central de la red urbana, y contienen, como es de suponer, un arsenal de historias a sus espaldas. Descubriremos algunos de estos elementos, en profundidad, en el próximo capítulo. Si bien cualquier guía turística de las que pueblan las librerías puede revelarnos, casi de forma automática, qué es lo que hay que ver de cada sitio y en qué condiciones hacerlo: un (bendito) suplicio.

Ahora bien, esta concepción de los lugares como símbolos reconocibles del *locus* urbano amplía su sentido cuando se contrapone con otra de las figuras que el postmodernismo ha asentado en las urbes: los no lugares. El fenómeno de los no lugares, voz acuñada por el antropólogo francés Marc Augé, es producto de la

sobremodernidad que ha padecido el mundo desde que la modernidad aceleró todos los procesos socio-políticos y económicos. Augé dota a los lugares de carga histórica y por eso: “El habitante del lugar antropológico vive en la historia, no hace historia” (2009, p. 60).

Partiendo de esto, para el autor francés los lugares son reconocibles, entre otras cosas, porque son pura geometría. Trazados familiares, con más o menos particularidades, que consiguen por lo general pingües beneficios para las arcas de la ciudad, y que dotan al espacio público –usando la terminología de Weber– de “carisma”. El carisma de una ciudad es la suma de los lugares más cotizados, los más transitados y emblemáticos, caprichos espaciales de la sociedad de consumo que, sin embargo, por el camino ha desechado otros espacios concretos que son más difíciles de rentabilizar. Las inmediaciones de la Torre Eiffel en París, el Golden Gate de San Francisco, las enormes y ricas avenidas que pueblan

Los Ángeles, las calles del Chiado y el Barrio Alto de Lisboa, la Quinta Avenida de Nueva York, cualquier rincón del Trastevere romano, la Gran Vía de Madrid... El carisma hace a todos estos lugares protagonistas icónicos de todos aquellos relatos (fílmicos) que se precien.

Pero, entonces, ¿qué son estrictamente los no lugares? Dejemos hablar, una vez más, a Augé (2009, p. 84), para quien los no-lugares “no se cumplen nunca totalmente” porque “son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación”.

Espacios abiertos, (re)abiertos, con identidades complejas y ambiguas, que sólo pueden ser entendidos desde la práctica veloz y mutable de lo contemporáneo.

Se ve claramente que por “no lugar” designamos dos realidades complementarias pero distintas: los espacios constituidos con relación a ciertos fines (transporte, comercio, ocio), y la relación que los

individuos mantienen con esos espacios [...]. Pero los no lugares reales de la sobremodernidad, los que tomamos cuando transitamos por la autopista, hacemos las compras en el supermercado o esperamos en un aeropuerto el próximo vuelo para Londres o Marsella, tienen de particular que se definen también por las palabras o los textos que nos proponen (2009, p. 98).

Comprobamos entonces que, pese a las palabras de Augé, los no lugares a fuerza de transitarlos, pisarlos y vivirlos pueden obtener una identidad tan rotunda como los lugares. Los no lugares son producto del crecimiento desmedido de las redes urbanas, de la celeridad de la comunicación y del transporte, de la adoración desmedida del capitalismo por los espacios vacuos, de la aparición de lo marginal y lo efímero. Podemos pensar que los no lugares, en su práctica totalidad, son espacios fríos y mortecinos, pero la realidad, generalmente, nos devuelve

otra visión: y es que estos espacios no-cotidianos pueden asombrar diariamente a un nutrido grupo de ciudadanos. Los hay que se pasan media vida seducidos por la asepsia de los centros comerciales, aquellos que sienten el riesgo en los espacios comunes de aeropuertos o estaciones de tren, así como los que celebran en cualquier descampado perdido de la mano de Dios tumultuosos y febriles botellones.

Tampoco le da lugar a la historia, eventualmente, transformada en elemento de espectáculo, es decir, por lo general, en textos alusivos. Allí [en los no lugares] reinan la actualidad y la urgencia del momento presente. Como los no lugares se recorren, se miden en unidades de tiempo. (...) Se viven en el presente. (Augè, Op. cit., p. 107).

Asaltados por estas palabras, podríamos entender, además, que si los lugares tienen capacidad simbólica, los no lugares son incapaces de generar esta cualidad. Nada más lejos de la realidad: los no lugares formulan otro tipo de oportunidad alegórica que, eso sí, nos enfrenta con dualidades eternas, dudas y aspectos solitarios confusos y enigmáticos de nuestro ser. En una autopista todos somos iguales: la experiencia de la velocidad, el contacto con el asfalto y algunos destellos de naturaleza, la extraña sensación de estar en tránsito, oportunidades pérdidas que van y vienen... Realmente los no lugares también pueden llegar a ser humanos, próximos a nuestros sentimientos, instantáneos. Cuando Ridley Scott planta a *Thelma y Louise* (1991) al borde de la carretera, sabe que no habrá mejor espacio que ese para que las dos 'prófugas' se expliquen y se reivindiquen como mujeres. El automóvil es su única arma para hacer frente a un pasado plúmbeo donde la palabra doméstico se ha convertido en una auténtica

pesadilla. Pasando a otro extremo, en *Deseando amar* (2000), Wong Kar Wai dispone una hipnótica historia de amor y de desamor en un recreado Hong Kong de 1962. La localización temporal es lo de menos, ya que el director deduce que la relación fugitiva planteada entre los protagonistas posee la misma naturaleza que la ciudad: esquiva, seductora, furtiva, onírica. Los lugares en esta cinta están vedados al espectador, los no lugares se manifiestan con destreza poética, en especial, partiendo de la utilización de una banda sonora sugerente y de una realización en exceso cuidada que se articula en torno a un postmodernismo algo manierista. [Foto 18]



Foto 18

La proliferación de estas zonas aparentemente anónimas, el hecho objetivo de que la topología del espacio urbano se contemple no sólo desde la centralidad sino también desde la periferia, han propiciado la multiplicación de textos representacionales que parecen desmitificar la imagen de la ciudad concreta y directa. Situar las acciones en espacios urbanos no localizados, desligarla de la

monumentalidad y proponer un nuevo mapa de la urbe distorsionado y sumido en la realidad más mundana, parecen ser las señas de identidad de un nuevo tipo de representación fílmica que pretende alejarse de la trampa del falseamiento o del paisaje *cartón-piedra*. De ahí que, en nuestros días, vivamos un amplio muestrario de propuestas narrativas que van desde la escrupulosa recreación de las ciudades, hasta la fragmentación y desaparición del mapa tradicional en beneficio de no lugares o de lugares mestizos.

La clave está en entender que tanto lugares como no lugares complementan la vivencia del ser humano en el espacio. Sería un error entonar un canto apocalíptico sobre los no lugares, en todo caso la mirada ha de ser siempre crítica, pues desde las relaciones con estos el ser humano actual también se configura. De igual forma, la mirada cinematográfica se muestra cómoda en los dos aspectos, si bien durante todo este tiempo lo concreto y orgánico ha encontrado mayor desarrollo en las primeras décadas

evolutivas del cine, mientras que lo efímero y transitorio se cultiva mejor en los discursos de la modernidad y la postmodernidad. Lo mismo parece ocurrir con las propuestas formales ideológicas donde un tipo de cine más formalista parece adscribirse a la exhibición sin tapujos de lugares concretos, mientras que los textos fílmicos contemporáneos de marcado carácter realista, con carga crítica y hasta existencial, parecen haber optado por explicarse a través de los no lugares (de la descomposición urbana del neorrealismo a la imposición angustiosa del vacío en Antonioni).<sup>43</sup>

El historiador del espacio, así como el creador que hace uso de sus funciones, no puede ser ajeno entonces a todos estos elementos, ya que la aventura del hombre

---

<sup>43</sup> Antonioni ha sabido como nadie esculpir el tiempo y el espacio en películas como *La noche* (1961), donde una mujer deambula y deambula por las calles de Milán sin saber ciertamente a dónde dirigirse. Esta cinta pertenece, al igual que *La aventura* (1960) y *El eclipse* (1962), a una etapa donde el cineasta italiano expone en sus películas temas tan envolventes como la desesperanza, el vacío y la soledad.

contemporáneo hay que encuadrarla en un espacio viciado y al mismo tiempo sobremoderno. La escapada, el encuentro fortuito, el telón de fondo para generar amor, el deseo, las ilusiones, los miedos abstractos que se materializan al caer el Sol..., las redes de la ciudad posibilitan un juego de espejos paradójico que dispersa las intenciones del paseante. Alan Resnais, en *Hiroshima mon amour* (1959), plantea un tiempo interrumpido; la ciudad de Hiroshima está contenida en una nebulosa intemporal que sin embargo es fiel reflejo de la desfragmentación y el dolor que ese espacio urbano en concreto ha sufrido. Obviamente Resnais pertenece a la tradición moderna, aún permanece alejado de los juegos florales de la postmodernidad. En este sentido, el primer cine de Pedro Almodóvar o parte de las propuestas de Jim Jarmusch se articulan en torno a espacios tematizados, demasiado concretos, aspectos discursivos que en el caso del primero se circunscriben al modelo de ciudad-laberinto (los lugares y los no lugares se

suceden a un ritmo vertiginoso), mientras que para el norteamericano el espacio urbano es un espacio vacío, un territorio limítrofe a las grandes oportunidades, las vías del tren en horas muertas... De ahí a la *mcdonalización* de las sociedades, como plantea Ritzer (1996), solo hay un largo y letal paso.

#### **2.4.3 El valor de los espacios cotidianos**

Los espacios cotidianos son aquellos que se transitan, que se conocen, que evocan en nuestra memoria una estela que no sólo es de tipo espacio-temporal sino sobre todo emotiva. La ciudad se constituye en base a los lugares y a los no lugares y de estos surgen los espacios cotidianos, contenedores de memoria colectiva e individual. Estos espacios, asimismo, guardan en sus entrañas una fuerza fabuladora capaz de elevarse por encima del simple significado estético; es cuando se convierten en entornos

simbólicos representacionales. Por regla general, la arquitectura y el urbanismo son las ciencias que se encargan de la configuración del espacio urbano y de la construcción y diseño de sus elementos.

Entiendo la arquitectura en sentido positivo como una creación inseparable de la vida civil y de la sociedad en la que se manifiesta; por su naturaleza, la arquitectura es colectiva (Rossi, 2015, p. 9).

Por esta razón, la ciudad que tiende a ser poética, frente a la ciudad yerma y oscura, es una ciudad viva y llena de contrastes. La ciudad poética tiene la capacidad de generar textos y relatos a partir de sus construcciones, pero dicha ciudad no permanece jamás inmutable, cambia a menudo de cara y se adecua a los tiempos. Para Lefebvre (2013, p. 88) lo más cercano a la ciudad dinámica es *la*

*ilusión de la transparencia* (en firme oposición a *la ilusión de la opacidad*).

La ilusión de la transparencia se antoja ilusión trascendental, recobrando momentáneamente el antiguo lenguaje de los filósofos: como un señuelo, operando por su propia potencia cuasi-mágica, pero por lo mismo, remitiendo inmediatamente a otras trampas, que son sus coartadas y sus máscaras.

Esa ilusión trascendental de la que habla el filósofo francés viene a unirse a la noción de ciudad como construcción intensamente humana; su estructura se altera y crece en el tiempo por voluntad de los ciudadanos o más bien por voluntad de aquellas clases sociales que dirigen el espacio. Las democracias occidentales, en cierta forma, posibilitan un debate más directo acerca de los trazados de la ciudad, pero hasta hace bien poco el mapa urbano, así

como la construcción de los espacios cotidianos, ha estado tutelado por los dirigentes que en cada momento regían los destinos de sus habitantes. Acostumbrados como estamos a ver por televisión infinidad de programas y documentos que se basan en el entorno urbano actual, el peligro más inminente con el que cuentan estos espacios cotidianos es que sus discursos, al fin, se agoten ante tanta exposición y etiquetado comercial.

Las imágenes no pueden ser ya creídas. Hace no mucho tiempo, las imágenes explicaban historias, mostraban cosas, porque estaban conectadas a la memoria. En la actualidad, solamente venden. Historias y cosas son intercambiadas frente a nuestros ojos ciegos. Incluso no saben cómo mostrar nada. Jugando al olvido, las imágenes venden el mundo en un gran descuento<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> Diálogo de Fritz, personaje perteneciente a la película de Wim Wenders, *Lisbon Story* (1995).



Obviamente aunque el ascenso de estas imágenes (digitales) lucrativas es imparable, y quizá algún pesimista ya considere que la única salida del ser humano es vivir *esposado* a un espacio idílico diseñado por la realidad virtual, es básico defender los espacios acotados por el hálito de la simbología; espacios que han conseguido elevar el espíritu de sus ciudadanos, y que gozan de unas cualidades particulares que les descubren especialmente “únicos”. Lo interesante del tema que nos ocupa es que todo espacio cotidiano posee dos dimensiones: la real, y aquella que se origina a partir de su representación. Así, la percepción de estos espacios, más allá de nuestra experiencia personal, está debidamente marcada por nuevos códigos estéticos e interpretativos. De esta manera, el cine, un arte relativamente joven, se ha erigido hasta hace bien poco en la mejor herramienta para captar la realidad del espacio urbano, produciendo un archivo simbólico infinito donde lo real está intrínsecamente unido a

lo ficcional. El ser humano de hoy, lejos de maldecir esta asociación tan estrecha, entiende que la ciudad es un constructo transitorio que concibe a la perfección condiciones tales como la ambigüedad, la marginalidad, la inmediatez o la descodificación “permanente”.

El espacio urbano (occidental) está impregnado, por ende, de determinados puntos cotidianos que son fácilmente reconocibles pues a través de ellos “somos” y a través de ellos nos interrelacionamos. Todos estos espacios, con las particularidades que imprimen cada uno de los contextos geográficos y temporales, pueden codificar mensajes y establecer diferentes vínculos con sus ciudadanos. Por ejemplo, el barrio se posiciona en elemento primario del desarrollo urbano, puesto que en esencia se trata de un sector ligado al casco histórico de la ciudad. El valor del barrio como espacio cotidiano reside en su capacidad para otorgar al conjunto de la urbe rasgos de

diferenciación y vivacidad. Cada barrio es distinto del otro y está dotado de fuerte personalidad.

Para la morfología social, el barrio es una unidad morfológica y estructural que se caracteriza por cierto paisaje urbano, por cierto contenido social y por una función. (...) En este caso también hay que tener presente que el análisis del barrio como hecho social basado en la segregación de clases o razas y en la función económica, o en todo caso en el rango social, coincide, sin duda, con el propio proceso de formación de la metrópolis moderna, y esto es válido tanto para la antigua Roma como para las grandes ciudades actuales (Rossi, Op. cit., pp. 63 y 65).

El barrio, antes de ser barrio, posiblemente se encontraba extramuros de la ciudad, o pertenecía en cierta forma a la zona periférica que rodeaba la urbe primigenia. Cada barrio lleva una historia implícita y, por eso, su

naturaleza depende de su evolución y desarrollo. Existen multitud de relatos que se localizan, de forma más precisa e inteligente, en estas microestructuras urbanas. De hecho, las chicas pijas y frívolas de *Sexo en Nueva York* (HBO, 1998-2004) no serían nada de no pasear sus cotizados palmitos por el barrio de Greenwich Village; mientras que sería extraño que el director catalán Ventura Pons no localizara parte de las acciones de sus filmes en el barrio de Gracia, distrito humilde y popular de Barcelona. Así como Fernando León de Aranoa ha preferido recalcar el realismo de nuestros días en los barrios periféricos de la ciudad moderna, Fernando Fernán-Gómez, en *El mundo sigue* (1963), opta por demarcar su tragedia grotesca en las calles madrileñas del barrio de Maravillas. [Foto 19]



Foto 19

Esta división espacial, por regla general, es autosuficiente, aunque en ocasiones depende en exceso de la ciudad circundante; existen barrios aislados, barrios pecaminosos, barrios proletarios, barrios de punta en blanco o barrios residenciales por los que no pasea ningún alma. El reverso del barrio, como se puede suponer, es el centro histórico de la ciudad, el punto concreto donde se localizan gran parte de los espacios cotidianos.

Solo podremos decir que, de manera general, toda ciudad posee un centro, más o menos complejo y con diferentes características, que desempeña un papel determinado en la vida urbana. Las actividades terciarias se concentran en parte en dicho centro, en gran parte a lo largo de los ejes de comunicación externos y en parte dentro de grandes urbanizaciones residenciales (Rossi, Op. cit., p. 68).

En el centro histórico se sitúan la mayor parte de elementos reconocibles de una ciudad, destacando, por encima de todos, los monumentos. En beneficio de la movilidad y la experiencia, las guías turísticas aprueban la mayor parte de sus itinerarios por el centro histórico, algo que favorece a las narrativas ficcionales de la ciudad al mismo tiempo que modifica la esencia de los lugares cotidianos. El turista, con su acelerado ritmo y su sonrisa convertida en flash, atemoriza y al mismo tiempo da vida al

casco histórico de nuestras ciudades. En cierta manera, pese al abordaje continuo que el centro histórico parece vivir en las últimas décadas, sus edificios, calles, monumentos y construcciones singulares, lo que venimos en llamar el espacio público, determinan que la ciudad sea creíble. Hacer una lectura en profundidad de estas áreas urbanas es una empresa dificultosa por la riqueza que proporcionan sus elementos; por regla general, los centros urbanos se revelan en inmensos palimpsestos fruto del acoplamiento de la arquitectura y el urbanismo a lo largo de los siglos. En el centro histórico confluyen lugares, no lugares, espacios de vacío y elementos con un marcado acento ideológico, al mismo tiempo que funciona normalmente como atracción turística y red de redes. Hasta la llegada de la modernidad, el cine siempre ha entendido que el centro urbano es el espacio donde debía acotar sus historias. En estas áreas urbanas el hombre pone en funcionamiento sus construcciones artificiales, alejado completamente de la

desatención del campo o de las zonas de extrarradio. El centro histórico, además, redirecciona la mirada; tan sólo atendemos a los elementos caprichosos que gozan de más predicamento. Cuando Geddes (2012) afirma que la ciudad es una acción dramática está en la convicción de la capacidad discursiva del espacio urbano; frente al centro histórico, el ciudadano se convierte en un espectador más. Como dijimos anteriormente, desde el primer instante el cine se ha familiarizado con los principales elementos constitutivos de este espacio. Desde la magia encadenada de *El hombre con la cámara* (1929), de Vertov, pasando por la declaración de amor de Woody Allen a Nueva York en *Manhattan* (1979). En *El cielo sobre Berlín* (1987), Wenders muestra el centro histórico de la capital alemana todavía herido por la II Guerra Mundial; y *El día de la bestia* (Álex de la Iglesia, 1995) no sería tan feroz si la venida de Satán se hubiese desencadenado en otro espacio menos destacable.

Así, uno de los elementos que más valía proporciona a las ciudades es la calle. Si la ciudad es el texto de la historia (Rossi, 2015), la calle puede llegar a ser la palabra contenida. Si la ciudad antigua apuesta por callejuelas y arterias de dimensiones modestas, la ciudad moderna es expansión y profusión y da cabida a los grandes ensanches y avenidas. La calle, a diferencia de las plazas, es más afanosa y lineal y contiene todos los caprichos que el hombre pueda imaginar. Las calles marcan y remarcan, y se convierten en microespacios simbólicos según lo que representen en cada momento. Frente a la calle reconocida, especializada y en ocasiones cedida a las grandes marcas, Jacobs (2011) defiende la calle anónima, aquella que se rige por sí misma y no por los designios de la moda y el oportunismo. No obstante, en la mayoría de las ocasiones la calle está relacionada con la función transitoria, la de unir unos espacios con otros, formando así una tupida telaraña que da solidez al conjunto de la ciudad. Pero las calles son

caprichosas –tal vez es el elemento urbano público más moduble- y dependen de muchas variantes para entender su comportamiento. No es lo mismo la calle de tránsito que la calle diseñada para la circulación de los vehículos, como tampoco imprime el mismo carácter situarse a espaldas de la gran arteria que convertirse en referente comercial de una gran ciudad. En *Al final de la escapada* (1959) la abundancia de calles, con sus peatones, escaparates y edificios, dan una imagen-vértigo de la ciudad de París; el diálogo de los protagonistas se construye en la calle y por eso aparenta estar fragmentado e irresuelto. La intención de Neville en *Mi calle* (1960) es reconstruir en un “set” la esencia misma de la (añorada) ciudad de Madrid partiendo de un espacio concreto y costumbrista. En un ejercicio de estilo notable, pero con resultado irregular, el cineasta madrileño llega a condensar toda su filmografía en una sola película articulada alrededor de una sola vía.

En una sociedad que exalta lo público, pensada más como sitio de recreo y de reunión, la plaza es por su naturaleza otro de los espacios cotidianos más estimados. Estos lugares oportunos para los encuentros bien pudieran tener su origen en el famoso Foro romano, aunque es importante saber apreciar que por entonces este espacio pasó de contener mercados y tabernas a embellecerse, como explica Rossi (2015), “con estatuas, templos y monumentos”. En cierta manera, inutilizó su función, ya que de la viveza del día a día se pasó a la sacralización de dicho espacio. En la actualidad, gran parte de la cultura urbana de las ciudades –partiendo de la experiencia colectiva- se circunscribe al trazado de la plaza. La plaza, el espacio público por excelencia, condiciona a las calles de alrededor, y en la mayoría de las ocasiones se convierte en sitio de descanso, esparcimiento o lugar donde celebrar lo cotidiano. Para Querol (2004, p. 225), “las plazas significan contraste y y pausa; con ellas la ciudad sigue su camino y

sigue respirando”. La constitución de la ciudad postmoderna ha relegado a la plaza a un segundo término, puesto que en cierta manera los centros comerciales (suburbanos) –un no lugar mayúsculo e imborrable– ocupan hoy su lugar. Pese a este desplazamiento en importancia, la plaza sigue reclutando al cine por su gran carga poética; al tratarse de espacios más abiertos, asociados a monumentos y llamativos edificios, los realizadores los convierten en escenarios privilegiados de sus proyectos cinematográficos. La plaza es un elemento fundamental para el sentir de las películas italianas, algo que curiosamente también parece celebrarse en el cine español.

De todas formas, posiblemente, no haya espacio cotidiano más celebrado que los monumentos; y eso que, estrictamente, el monumento no es tanto un espacio concreto como si un mojón.

Los monumentos en el sentido de mojones, son puntos de referencia que se consideran exteriores al observador y constituyen elementos físicos que pueden variar de escala. En el caso de las personas más familiarizadas con una ciudad parecía existir la tendencia a utilizar cada vez más como guías los sistemas de mojones, o sea, a gozar de la singularidad y la especialización, en vez de concurrir a las continuidades (Lynch, 2006, p. 98).

Los monumentos son excelentes hitos para la memoria, por eso ha sido práctica común cederles un espacio privilegiado en multitud de proyectos cinematográficos. De hecho, el monumento funciona como metonimia de la ciudad, puesto que resume en una sola imagen el carácter histórico de una urbe concreta. Los monumentos parisinos, por ejemplo, dotan a la película de una simpatía que hace conectar inmediatamente la historia

con el espectador. El cine desarrollista español basó parte de su éxito en la constante aparición de monumentos en la pantalla. El espectador medio de la época se sentía a gusto al reconocer en imágenes estatuas y construcciones que, al salir del cine, él también podía “disfrutar”. A pesar de la singularidad de cada monumento, la sobreexplotación de estos elementos ha contribuido a un efecto “tarjeta postal” que ha devaluado en cierta manera la presencia de estos hitos en los filmes contemporáneos. Los nuevos realizadores localizan sus historias en espacios alejados de toda monumentalidad o, en todo caso, juegan con la reapropiación de símbolos arquitectónicos para dotarles de un nuevo significado.

Es imposible, para terminar, realizar aquí un estudio en profundidad del último espacio cotidiano con gran presencia en la ciudad: el llamado vacío urbano (Bru, 1989). Su complejidad es tal, que su personalidad se enmascara de mil y una formas. Paradójicamente, pese a nombrarlo

con el término vacío, este espacio “sucede” y “es”. Sea urbanizable o no, el espacio vacío coincide en esencia con el descampado y el suburbio, con el arrabal o el campo que se ubica a los alrededores de la ciudad. Pero bien mirado, espacio vacío también son los parques que pueblan la urbe y hasta los solares que deshonran las calles. Mientras que el vacío urbano son espacios no construidos, el no lugar, por regla general, sí que está edificado. Pensando en esta acotada reflexión, en mitad de un territorio urbano caótico y genérico que fortifica el siglo XXI, la mirada del cine actual no se muestra tan clasista como el enfoque de hace unas décadas. La percepción del paisaje urbano actual es más compleja pero, al mismo tiempo, más desprejuiciada. El valor de los espacios cotidianos parece haber superado la corporeidad y las fórmulas arquitectónicas. Hoy conviven, en aparente armonía, localizadores de paisajes a la antigua usanza con aquellos otros que reformulan las ciudades en base a una experiencia fragmentaria y virtual.

## **2.5. Madrid**

### **2.5.1. Breve historia de Madrid**

Para iniciar este proyecto de atención a la ciudad de Madrid a través de las representaciones fílmicas, expondremos brevemente algunos datos sobre la urbe en cuestión que si bien no serán especialmente relevantes para nuestro estudio crítico, sí que pueden completar la información que obtengamos de los mismos. Las diferentes etapas históricas que se han sucedido han marcado, como es natural, a la sociedad madrileña que las habitaba en cada momento, presentando diferentes modelos urbanos que de alguna u otra forma aún permanecen imborrables en la ciudad de Madrid.





Foto 20

Lo cierto es que la consolidación de Madrid está ligada a su función política, acogiendo desde 1561 a la corte real, pues hasta ese momento de alguna u otra forma la monarquía había preferido mantener una corte itinerante favoreciendo a otras ciudades de mayor raigambre histórica. Sin embargo, los yacimientos arqueológicos revelan que desde muchos siglos antes el territorio conocido como

Madrid ya albergaba asentamientos humanos. Bien por su geografía mesetaria, o por los abundantes caudales de agua que parecían existir en la región, en las inmediaciones del río Manzanares, con cercanía a donde se sitúa hoy en día la Casa de Campo, se establecieron moradores anónimos que en nada fueron partícipes de los sucesos políticos que venían originándose en otras regiones de la península ibérica.

Estos discretos asentamientos fueron dando paso, con el discurrir del tiempo, a núcleos urbanos de considerable tamaño. La primera noticia histórica de Madrid –llamémosla así aunque la ciudad permanezca aún envuelta en leyenda- data de finales del siglo IX, cuando un emir de ascendencia cordobesa decide levantar una fortaleza para proteger los intereses de un reducido número de vecinos que se instalan en aquellas tierras por motivos estratégicos. Las últimas investigaciones arqueológicas revelan que aquella fortaleza construida en las inmediaciones del

Manzanares, donde se sitúa en la actualidad la Catedral de la Almudena, más que fortín imponente era un simple cuartel amurallado que cerraba el paso a todos aquellos cristianos que pretendían llegar hasta Toledo. Es más, como revela Andréu, “Madrid nació como ciudad bajo mandato cristiano, en el siglo XII, y no en la época árabe, tal como se creía”<sup>45</sup>. Parece ser entonces que la concepción de Madrid como ciudad tiene su origen en la conquista de Alfonso VI, en 1085. *Mayrit*, para los cristianos *Magerit*, fue poco a poco poblándose de nuevos agricultores que encontraron en sus tierras un espacio fértil donde llevar a cabo su trabajo; la villa, libre de cualquier relevancia política y social, debe por tanto sus orígenes a la improvisación de unos pobladores que prefirieron la paz social a las confabulaciones

---

<sup>45</sup> Nogueira, Charo. (2011). “La historia de Madrid da un vuelco”, en *El País*, 20 de febrero. Consultado en: [http://elpais.com/diario/2011/02/20/madrid/1298204655\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/02/20/madrid/1298204655_850215.html)

territoriales de una corona que por entonces residía en Segovia.

En superficie, tres ríos, el Jarama, el Manzanares y el Guadarrama, recogen las aguas de la sierra y se dirigen al sur, hacia el Tajo, labrando sus respectivos valles. (...) El sustrato terciario impermeable conserva en las vetas arenosas el agua que nos discurre por los ríos. El término Mayrit parece proceder de Mayra, que quiere decir “agua abundante”, o incluso puede derivarse del latín Matrix, tras haber pasado por el visigodo Matrice, siempre con el mismo significado acuático. La abundancia y la calidad de las aguas subterráneas tuvo mucho que ver con la implantación y el desarrollo de la ciudad, y sobre todo con la decisión de Felipe II de radicar en ella la corte de forma permanente (Ricardo Aroca, 2013, p.18).

Durante los siglos XII y XIII, la modesta villa de Madrid fue adquiriendo más notoriedad; las murallas, las

plazas, las torpes calles, un culto definido a la Virgen de la Almudena y al patrón de la ciudad, San Isidro, un labrador milagrero, fueron cediendo terreno a la actividad comercial. Madrid es un cruce de caminos demasiado goloso para los representantes del poder: se trata de un escenario estratégico, con un clima no extremo, liberado del peso de la historia. Para entonces la dinastía Trastámara comienza a frecuentar la villa de Madrid por lo apacible de sus espacios y, especialmente, por los bosques que limitan con la población, ricos en animales para practicar la caza. Como es natural, al ritmo que muchas otras ciudades europeas, Madrid creció demográficamente a partir del siglo XV. En este tímido Renacimiento la ciudad fue rediseñada para agradar a los sectores más poderosos de la población, aquellos que mantenían linaje y condicionaban la vida comercial de la villa de Madrid. Pero los principales factores que determinaron que Felipe II, en 1561, trasladase la corte de Toledo a Madrid, parece ser que fueron de carácter

emotivo. La joven reina Isabel de Valois no parecía sentirse a gusto con el clima toledano y su esposo, quien trataba por todos los medios de separarse de la influencia del tormentoso arzobispo de Toledo, decidió probar fortuna en esta villa amable, pacífica hasta el momento, que además contaba con un entorno natural mucho más profuso que las tierras castellano-manchegas. La realidad política y social de la discreta ciudad quedó marcada a partir de este momento para siempre: Madrid ya no sólo era contemplada como Villa, sino que también pasaba a ser la Corte más influyente de toda Europa.

En la Edad Moderna, cuando se trasladó la Corte a Madrid y se fundó el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, al paso que decaían León, Palencia, Burgos, Toledo y Valladolid, la villa del Manzanares adquirió más animación y vida. Poco antes, lo mejor de Madrid estaba reducido a destartaladas casas en la plazuela de la Paja y

a unos pocos palacios de magnates, con mal gusto contruidos. Íbanse a realizar radicales cambios y beneficiosas mudanzas (Ortega Rubio, Juan, 2011, p. 10).

Como se puede suponer, la llegada de la Corte a Madrid se tradujo en un incremento considerable de la población. La capital cambió irremediabilmente su fisonomía y se estableció una nueva jerarquía espacial que condicionó la imagen de la ciudad. Frente a las casas humildes de los madrileños se construyeron palacios nobiliarios, nuevos mercados, un sinfín de conventos e iglesias... A la bonanza económica del Imperio hay que sumarle, a partir del reinado de Felipe IV, la aparición de un sector crítico y cultivado, formado por poetas, escritores y pintores, que por primera vez comienzan a entender la capacidad ficcional de la ciudad. La mayor parte del Madrid histórico que apreciamos hoy proviene de este momento, cuando el núcleo central de la ciudad se desplaza de las

inmediaciones de la calle Segovia al entorno de la Plaza Mayor. La ciudad entonces es pródiga en edificios monumentales, muchos de ellos de carácter funcional o eclesiástico, y serán los sucesivos reyes los que condicionen el paisaje urbano de Madrid con sus ideas o caprichos. Así, Felipe V inicia la construcción del Palacio Real sobre los restos del antiguo Alcázar, arrasado por un incendio una noche de 1734, y al mismo tiempo dota al Manzanares, escurridizo río con más leyenda que agua, de accesos monumentales como el castizo Puente de Toledo. Con la vista puesta en un París moderno y saneado, Carlos III, conocido popularmente como el *mejor alcalde de Madrid*, ordena una reforma del trazado urbano de la ciudad propiciando zonas de esparcimiento, creando un sistema de alcantarillado acorde con las necesidades de la Corte, ilustrando las grandes avenidas con distintos monumentos... A mediados del siglo XVIII, Madrid era una ciudad depurada y provechosa, aquejada eso sí de un

nepotismo consustancial a las estructuras políticas del país, construida en base a las contradicciones de una Corte que aún se soñaba Villa y que frente al carácter ilustrado de la Puerta de Alcalá, el Real Gabinete de Historia Natural (Museo del Prado) o el Parque del Buen Retiro, contraponía los ambientes pícaros del barrio de Lavapiés o las tabernas humildes y cochambrosas de Maravillas. Lo que venimos a decir con esta comparativa, es que la Ilustración “apenas pasó” por Madrid, y que el nuevo orden socioeconómico que ya estaba en funcionamiento en Europa escasamente dejó huella en un país aquejado por el inmovilismo y la tradición. La Guerra de la Independencia, en lucha con los franceses, pilló a Madrid en una situación límite; la población también se encuentra hacinada, los suburbios se multiplican especialmente en la zona sur de la ciudad. Como cronista excepcional de esta época, con virtuosismo y urgencia, hay que destacar el trabajo pictórico de Francisco de Goya, aragonés de nacimiento pero profundamente urbano por lo

que tiene de nervio exigente y precipitado. Goya supo entender a Madrid, y la ciudad le correspondió con un torrente de imágenes que explican la diversidad social y cultural de un espacio percibido entre la verbena y el motín. Los mismos madrileños que descansan sobre su pradera, ajenos al rumor de la ciudad, entregados a las chanzas y a un atardecer bien gozoso, son los que impregnan de sangre y violencia los celebrados óleos del 2 de mayo. [Fotos 21 y 22].



Foto 21



Foto 22

El Siglo XIX alumbró un Madrid romántico y pletórico en lo cultural, y especialmente movido en el terreno político. La huella de las dos Españas comienza a alumbrarse en el camino, aunque sólo sea porque liberales y conservadores mantienen posiciones encontradas sobre casi todos los

aspectos de la vida. La desamortización de Mendizabal, así como la construcción de nuevos ensanches y la llegada del ferrocarril al centro de la ciudad, condicionan que la capital sea espacio receptor de emigrantes de otras partes de España que buscan en el mapa urbano madrileño una oportunidad que el campo no les otorga. Es el Madrid de Galdós o el de Baroja, aquel Madrid repleto de pequeños teatros y cafés, de tertulias imposibles y zarzuelas que explotan un madrileñismo exacerbado y tontorrón. La forma clásica de la ciudad sucumbe ante el nuevo tiempo: los tranvías unen el extrarradio con la céntrica Puerta del Sol; las gacetas y revistas acercan lo que el mundo está dispuesto a hacer con los demás; y a escasos metros del Congreso de los Diputados una máquina maravillosa llamada cinematógrafo expone unos cuadros vivos de lo más curioso.

El Siglo XX, alérgico a la modestia, comienza con un Madrid al borde de los 950.000 habitantes. Lo que antes eran suburbios y extrarradio ahora se han convertido en nuevos barrios madrileños. El funcionario que retratara Galdós en sus novelas ha dejado paso a la figura del proletario. Las ideas socialistas y anarquistas penetran entre unos trabajadores rendidos y en otros tiempos demasiado sumisos. Curiosamente España queda fuera de juego al no tener ningún papel en la I Guerra Mundial; a los letárgicos primeros años del nuevo siglo le sucede la década de los veinte. Lo que viene después es ya bien sabido, y además, nos acercaremos de forma tangencial a ello a partir de la filmografía propuesta.

### **2.5.2. Espacios cotidianos de Madrid**

Comprobaremos, a continuación, como Madrid no es uno sino cientos, los Madriles. Ya nos detuvimos

anteriormente en valorar los espacios cotidianos en su generalidad, pero ahora lo haremos centrándonos en la vertiente real de nuestra ciudad. Los espacios cotidianos, como contenedores de memoria individual y colectiva, se repiten constantemente en los relatos fílmicos, pues al fin y al cabo las películas no pretenden ser otra cosa que huellas de su tiempo. Cuando una ciudad tiene capacidad para generar textos discursivos y poéticos, como es el caso de Madrid, las lecturas que pueden hacerse de la misma llegan a ser infinitas. Convengamos en que Madrid no es Nueva York ni Londres; cada ciudad defiende su identidad aunque el fenómeno de la globalización pretenda –y lo ha conseguido de alguna manera– homogeneizarlas, y así, mientras que estas dos metrópolis anglosajonas multiplican en kilómetros a la capital española, no por eso disponen de un catálogo de espacios cotidianos innumerable. Finalmente siempre acabamos viendo las mismas plazas, idénticas calles, los monumentos que se han ganado a pulso, por la

razón que sea (las razones siempre son arbitrarias) pasar a la eternidad en formato de imán de nevera o bola de cristal con nieve incorporada...

La necesidad de nuestro cine –con la industria asentada en Madrid–, de encuadrar determinadas escenas en escenarios totalmente reconocibles para la mayoría de los espectadores / ciudadanos sigue siendo una constante a día de hoy. Alejándonos de los realizadores que dominan los escenarios virtuales –los que por cierto también están inspirados en ciudades reales dominantes–, o de aquellos que prefieren las películas históricas (cuyas recreaciones ya dependen en su totalidad de los ordenadores y los programas de postproducción y efectos especiales), nosotros elegimos aquellos que han enriquecido sus narrativas gracias a la experiencia de percepción cinemática.

Precisamente por una predominancia del carácter colectivo, los espacios cotidianos de Madrid se comunican

con el espectador sin necesidad de una retórica excesiva. A la experiencia sensorial, a la percepción cinemática que citábamos anteriormente, sumamos la experiencia vivencial. El espectador que observa la imagen de un espacio familiar de la ciudad se siente partícipe, en cierta manera, del mundo simbólico que propone el texto fílmico.

La relación que entabla el sujeto con la imagen es la del viaje íntimo, introspectivo, donde el individuo sueña, imagina y trasciende. Se establece un vínculo entre la imagen y la realidad en el que se reproducen las esencias, la verdad, donde el mundo representado tiene vida en sí mismo. (...) La imagen se materializa a través de las asociaciones mentales y los símiles, que requieren de la voluntad y el reconocimiento de significados ocultos. Este espacio enriquece el entorno porque le otorga certeza y veracidad (Moya Pellitero, 2011, p. 222).



En definitiva, el valor de los espacios cotidianos madrileños que a continuación vamos a reseñar reside en la capacidad que poseen para conceder franqueza y cercanía a los discursos fílmicos que los contienen. Nos vamos a referir aquí a aquellos lugares más practicados y transitados, a aquellas extensiones o monumentos que más minutos han ocupado en los diferentes modelos fílmicos del cine español. Partimos, así, de un panorama general al que hemos llegado tras el visionado de decenas de películas, y puesto que más adelante nuestro estudio se centrará en cuatro directores concretos, la enumeración que presentamos seguidamente está basada, en principio, en la selección de aquellos lugares que por su simbología más acaparan la atención de los cineastas:

1. El Barrio. El barrio como parte integrante de la ciudad es una superficie de considerable tamaño y población. A excepción del casco histórico, allí donde la ciudad se origina, el barrio siempre ha generado numerosas

tensiones, puesto que antes de formar parte del todo poseía su propia morfología y estructura. La ciudad de Madrid, en la actualidad, está dividida en 21 distritos, que a su vez se subdividen en numerosos barrios menores. Algunos de los distritos que hoy conforman el total no eran, hasta hace un par de décadas, más que villas o localidades adyacentes a la gran ciudad. Los 21 distritos son: Arganzuela, Barajas, Carabanchel, Centro, Chamartín, Chamberí, Ciudad Lineal, Fuencarral – El Pardo, Hortaleza, Latina, Moncloa – Aravaca, Moratalaz, Puente de Vallecas, Retiro, Salamanca, San Blas, Tetuán, Usera, Vicálvaro, Villa de Vallecas y Villaverde. Cada distrito o barrio tiene una identidad determinada, y el cine se ha encaprichado de ellos en mayor o menor medida. Cuanto más populosos y cotidianos, más enriquecedores para generar poéticas. Los hay elementales, como el distrito Centro, desde donde convergen los barrios más famosos de todo Madrid. Los hay

“desconocidos”, como Moratalaz, que pocas veces ha sido requerido por el cine.

En el distrito Centro, a las denominaciones oficiales de Palacio, Embajadores, Cortes, Justicia, Universidad y Sol hay que añadirles los barrios oficiosos, las denominaciones usadas desde antaño, y entonces sí, entonces encontramos algunas de las hectáreas más explotadas por los cineastas (Chueca, Lavapiés, La Latina, Malasaña, Maravillas, Las Vistillas, Austrias y Alonso Martínez). Más de la mitad de las imágenes que se han rodado en Madrid en ambientes naturales, han salido de estos barrios: espacios fácilmente reconocibles y dotados de personalidad. Desde la década de los veinte, momento en el que la industria cinematográfica se instala en Madrid, hasta mediados de los sesenta, el distrito Centro, por su carácter identitario ha vertebrado los relatos fílmicos de un sinfín de creadores.

Durante los primeros años del cinematógrafo abundan las películas rodadas en estos escenarios

centrales o bien en estudios donde los escenógrafos construyen decorados que se inspiran en los ambientes populacheros del Madrid más castizo (*El pilluelo de Madrid, Rosa de Madrid, Luis Candelas o el bandido de Madrid...*). Recordemos que predominan las adaptaciones de zarzuelas y sainetes, con lo que abundan decorados inspirados en telones decimonónicos de carácter costumbrista. Habrá que esperar a que Fernando Delgado o Francisco Elías, con



Foto 23

desigual fortuna, doten a la Puerta del Sol o al barrio de Lavapiés de valor cinematográfico.

Quizá sea el barrio de Lavapiés [foto 23], junto con el de Maravillas, uno de los más representados por el cine nacional. A los dos les une su esencia castiza y popular, si bien Lavapiés goza de una tradición proletaria y comercial que podría remontarse a los primeros asentamientos que allí se situaron alrededor del siglo XV.

Los grandes maestros del casticismo, entre los que se encuentran Mesonero Romanos, Pedro de Répide y Ramón de la Cruz, no dudan en ningún momento en señalar este escenario urbano como origen del casticismo y la manolería. Frente a estas señas de identidad, alimentadas en su mayoría por leyendas y chismes, hay que contraponer el lado más sombrío del barrio. Por encontrarse limítrofe al Rastro (antiguo matadero), cercano también a los caminos que convergen en Toledo, Lavapiés fue escenario habitual de pilluelos y personajes de la peor calaña. *Surcos* (1951),

como ya veremos más adelante, es el gran homenaje del cine español al barrio de las corralas, al de la esencia madrileña y al que dio cobijo durante largos siglos a honrados trabajadores y a desclasados de todo pelaje. Recientemente, las calles de este famoso barrio también se han convertido en escenario de *La mujer sin piano* (Javier Rebollo, 2009), quizá el mejor homenaje del cine contemporáneo a un espacio lleno de historia pero en perpetua transformación. Rebollo cuenta así la experiencia de rodar en Lavapiés a partir de la herencia del realismo:

Hay una tensión entre la belleza y la fealdad, entre el costumbrismo y el surrealismo, y creo que ésa es una de las virtudes de la película. Parece que está a punto de pasar algo todo el rato pero no pasa nada. (...) La película parece realista en muchos aspectos... aunque no me gusta la palabra realista. Empiezas haciendo realismo, como decía Antonio Drove, y acabas haciendo fascismo.

Está el bocadillo grasiento, está el bar de toda la vida, están las localizaciones auténticas de Lavapiés, que no están intervenidas... (Notodo).

Este madrileñismo típico, también presente en otros barrios como La Latina o Las Vistillas, lo descubrimos de manera evidente en las aventuras quijotescas de *Mi tío Jacinto* (Ladislao Vajda, 1956), o en los hechos que se narran en *Segundo López, aventurero urbano* (Ana Mariscal, 1953). La Latina está presente en el final grotesco de *El pisito* (Marco Ferreri, 1959), cuando un patético Robertito (José Luis López Vázquez) sigue el catafalco de alguna vieja de Madrid por la calle de Toledo, con la fachada del antiguo mercado de la Cebada sobresaliendo en esta estampa burlesca. La Latina y el Rastro no volverán a coger brío hasta la década de los ochenta, cuando la Movida establezca su base de operaciones en el casco histórico de la ciudad, con especial predilección por La

Latina, Chueca y Malasaña. Por su parte, el que fuera lugar de esparcimiento real en otras épocas, el distrito de Retiro, vertebró gran parte de la trama de *Del rosa... al amarillo* (Manuel Summers, 1963), cuya acción se localiza exactamente en la esquina formada por las calles de Juan Bravo y Lagasca. El parque del Retiro es también la esencia de la comedia costumbrista *Parque de Madrid* (Enrique Cahen Salaverry, 1959). Nada tiene que ver el barrio Maravillas de *El mundo sigue* (Fernando Fernán-Gómez, 1963), con la plaza de Chueca y sus inmediaciones que podemos vislumbrar en *Chuecatown* (Juan Flanh, 2007), convertida ya en epicentro de la cultura gay. Hasta el barrio de Justicia, cerca de la plaza de San Ildefonso, entre la Corredera Baja de San Pablo y la calle Barco servirá a Eloy de la Iglesia para simular un espacio de Vallecas, en *La estanquera de Vallecas* (1986). Precisamente la realidad y el cine encontraron su mejor caldo de cultivo en el barrio de Vallecas: Carlos Saura con *Deprisa, deprisa* (1981) supo,

con trazo violento, transmitir al espectador lo que un sector degradado de la sociedad tenía que hacer para salir adelante. Agotadas las representaciones clásicas, los cineastas españoles deciden mirar, a partir de las últimas décadas, hacia otras coordenadas geográficas, destacando la inclusión de barrios periféricos en cintas como *Barrio* (Fernando León, 1998), *El Bola* (Acheró Mañas, 2000) o la reciente *A cambio de nada* (Daniel Guzmán, 2015).

b) La Calle. Posiblemente en el imaginario colectivo sea la calle el micro-cosmos más efectivo para dotar de esencia la representación de una ciudad. La calle contiene todo un universo, y se revela como el espacio cotidiano donde es más fácil que el espectador se reconozca. La calle, a diferencia de la plaza, siempre contiene un lenguaje más personal, más constreñido: por su carácter lineal, es momentánea, pasajera, y a no ser que se habite en ella, pasa por nuestras vidas de forma fugaz. A la calle se baja a jugar, a discutir, a celebrar algo, y hay calles que por su

entusiasmo no caben en sí de gozo; existen calles sombrías, vías pecaminosas, arterias insignificantes que unen caminos. Almodóvar entiende el sentir de las calles, su cine está repleto de referencias callejeras. En sus primeros filmes las calles son la extensión de bares y discotecas, la Movida también se enrolla en el asfalto. En *La ley del deseo* (1985), la calle es un salvaje escenario donde saciar la sed: Tina (Carmen Maura), ante el verano insoportable de la ciudad, suplica que un chorro de agua fría calme sus ansias de apetito. La calle como representación mental,



Foto 24

como un Madrid resumido en esencia. [Foto 24]

Por la calle se marcha a la verbena y también a depositar el voto en una urna electoral. La calle como escaparate de idearios, de todos los signos, de todas las formas, venturosos progresistas, demócratas convencidos, represores del régimen. En la calle se trapichea con la verborrea cañí (*Los tramosos*), se pide la voluntad para obras de caridad (*Las chicas de la Cruz Roja*), se protesta con energía ante las autoridades competentes (*¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?*) y se para uno a pensar y a contemplar el por qué de una ciudad vertical (*Maravillas*). Hay calles ampulosas y señaladas, como la calle de Alcalá; populares y olvidadas como la Gran Vía de San Francisco; degradadas y reencarnadas, como la calle de la Montera; las hay infatigables al desaliento, como la calle de Fuencarral, y finas y refinadas como la calle de Serrano. Calles torpes y escoradas, calles esquinadas, calles peligrosas que tienen marcada la cruz. Y luego está la

gran calle, el gran sueño de Madrid, la Gran Vía. El comercio, el ocio, el enredo, el turismo, la prostitución, el cine, la suerte, la condena..., representan la historia de la Gran Vía tras más de cien años. Quizá sea el perfil urbano más presente en la historia de nuestro cine pues condensa, como pocas arterias en Madrid, historias de todo tipo, imágenes divergentes y estimulantes. El edificio Carrión, el cine Capitol, la coctelería Chicote, Sepu, el edificio Metrópolis, la sala de fiestas Pasapoga, el Casino Militar, H&M, el Palacio de la Música, el Cine Avenida, el Palacio de la Prensa, Madrid Rock, Espasa Calpe, Telefónica, aquella farmacia convertida hoy en un McDonald... Como le sucede a las grandes ciudades, Madrid también tiene su peculiar Babilonia y se llama Gran Vía.

c) La Plaza. Los relatos urbanos no serían creíbles sin la presencia de las plazas. La iconografía urbana ha descargado sobre estos espacios amplios la función de respiraderos de las angostas calles, centros de encuentro y

distensión donde la cultura urbana se activa a diferentes niveles. Madrid es una ciudad de plazas, también de plazoletas, las plazas de grandes dimensiones, por el contrario, no suelen funcionar por su falta de calidez. A la plaza siempre se ha ido a celebrar, a comulgar con el vulgo, a comprar enseres y alimentos y a dejarse ver. Cuando la ciudad comenzó a ensancharse fue necesario la creación de plazas; eran los auténticos respiraderos de trazados caprichosos y elementales. En cierta manera, este espacio cotidiano nos acerca al espíritu aldeano de la ciudad: si hay un lugar motivador para los pueblos esa es la plaza. Es curioso como la plaza más famosa de Madrid, espacio de memoria no sólo de una ciudad sino de todo el país, es la que se aleja más del modelo ideal de plaza. La Puerta del Sol es una plaza, y sin embargo se ha convertido en un espacio disforme con una identidad bien cerrada. Innumerables veces alterada por los caprichos urbanísticos de cada etapa, la Puerta del Sol se mantiene, curiosamente,

inmutable, es un espacio estoico que más que por su valor arquitectónico llama la atención por la riqueza de sus movimientos. En la Puerta del Sol no hay ciudadanos, hay gente. La gente ha hecho suyo este espacio central de todas las Españas; el reloj que domina la plaza marca el devenir del pueblo. Y sin embargo, pese a su alto valor como concepto organizado, la Puerta del Sol no ha brillado de manera conveniente, aún, en nuestro cine. Es posible que la capacidad ficcional que el espacio muestra *in situ* sea imposible de superar con el uso de artificios. En cambio, su presencia es más que notable en cientos de documentos audiovisuales encaprichados por la historia: celebraciones y proclamaciones, concentraciones y mítines, la muchedumbre exige que la Puerta del Sol se juzgue estrictamente a partir de las fórmulas más realistas. Conocedor de estas particularidades, el veterano cineasta Javier Aguirre ha rodado durante cerca de cuarenta años la Puerta del Sol. *Sol*, que así se llama esta historia, es un

experimento formal que comenzó a tomar forma en 1967, en blanco y negro, cuando la plaza estaba tomada por curiosos viandantes. Aguirre termina la producción en 2008, en color, cuando curiosamente sucedía lo mismo que entonces, que la plaza estaba tomada por curiosos viandantes. Este documental, vertebrado por una ficción que ya quisieran muchas películas de corte ficcional, nace simple y llanamente del amor que profesa Aguirre a la gente.



Foto 25

También popular pero bajo otras coordenadas se sitúa la Plaza del Callao. Espacio próximo a Sol [foto 25], respiradero de Gran Vía, su presencia ha sido mayor en nuestro cine. Callao es dúctil, excesivamente moldeable, una plaza acorralada por lo puramente comercial. Es sitio de encuentro, de tránsito e irremediablemente está ligada al hecho cinematográfico. Las palabras de Olano (recogidas por Seguin Vergara, *Op. cit.*, p. 30) la definen a la perfección:

No se puede decir que la plaza del Callao sea de una belleza impresionante. Ni siquiera que es hermosa. Es un caso aparte. Tiene su propia vida. Lanza un puente para los peatones apresurados o no que la atraviesan de par en par y que sólo permanecen en ella difícilmente. Todos van y vienen de la Gran Vía, que suban o que bajen. Si no fuera por los hombres y las mujeres recién llegados de su pueblo que se detienen delante de los



comercios, que esperan el autobús o que entran y salen de Preciados, la plaza del Callao sería como aquella “falsa moneda” que pasa de mano en mano y que nadie guarda.

Es evidente que sería impensable no citar en este apartado la plaza más veterana de todas, la Plaza Mayor. De carácter monumental, finalizada por Felipe III, antes del ensanche de la ciudad allí se asentaba otro espacio centralizador conocido como la plaza del Arrabal. El Arco de Cuchilleros –al que Neville rinde tributo en *El último caballo*– es el más famoso de los diez accesos que tiene la plaza. Escenario de innumerables actos públicos a lo largo de la historia, algunos de ellos patrocinados por la Santa Inquisición, la Plaza Mayor de Madrid es un punto importante para el desarrollo comercial, para las celebraciones festivas, para el encuentro de turistas con la ciudad, y nexo de unión entre los distintos barrios que conforman el distrito Centro. En su famoso mercadillo de

Navidad se perdió Chenchó en *La gran familia* (1962), y Julio Médem la retrató en *Los amantes del círculo polar* (1998). Almodóvar, una vez más, la dotó de poderes curativos para sanar el corazón de Leo, el personaje principal de *La flor de mi secreto*.

Naturalmente Madrid está dotada de muchas más plazas, algunas de ellas insignificantes, silenciosas, sorprendentes..., y así la plaza de Chueca, la del Dos de Mayo, la de Lavapiés o la Plaza de la Paja, también la poderosa pero impersonal Plaza de Castilla, han convocado el interés de cineastas y creadores.

d) Los Monumentos. El monumento es el punto de referencia más celebrado de las ciudades, pero a diferencia de París o Roma, Madrid no es una ciudad rendida a ellos. Los monumentos, como decíamos en su momento, son importantes hitos para la memoria, y por eso su función es informativa, explicativa, pero en ningún momento alcanzan una personificación que sí parecen encarnar el Big Ben, el

Coliseo romano o la Torre Eiffel. El cine del desarrollo, desde un primer momento, entendió que la fórmula exacta para catalogar a sus películas de urbanas consistía en poblar los planos con los monumentos más vistosos de Madrid. Por el contrario, los cineastas menos enfáticos, auspiciados por un realismo más veraz o en sintonía con las fórmulas metafóricas, siempre han preferido convertir en monumentos espacios menores, bares, esquinas, puertas determinadas, revelaciones urbanas ajenas al peso de la historia oficial. Como es lógico, dos son los monumentos más sobreexplotados por nuestro cine: la Puerta de Alcalá y la fuente de La Cibeles. No menos importantes son los grandes edificios de la Plaza de España, así como los rascacielos de la Plaza de Castilla, llamados oficialmente Puerta de Europa pero conocidos popularmente como las Torres Kío.

e) El Espacio Vacío. Pudiéramos pensar, para terminar este apartado, que el espacio vacío no tiene presencia en nuestros relatos fílmicos, y, sin embargo, desde la década de los años 50 ya está vigente en nuestro cine. Por regla general, este elemento posee una carga metafórica mucho más independiente que la del resto de espacios cotidianos. Su pertenencia a lo real abstracto, su falta de organización y trazado, así como la presencia de formas arquitectónicas residuales, juegan en beneficio de las historias. Como ya expusimos en su momento, el espacio vacío de las ciudades suele coincidir con aquellos territorios limítrofes a la urbe que en un momento determinado ejercen el papel de arrabales o suburbios. Descampados, solares y barriadas, lejos de amedrentar a los cineastas, se convierten en múltiples ocasiones en los mejores escenarios para evidenciar lo que el poder oficioso siempre quiere ocultar. En este sentido, el cine de Eloy de la Iglesia se convierte en un perfecto manual para conocer los

lugares más alejados de la práctica común. Almodóvar en *Carne trémula* también señala las entrañas de un Madrid desarrollado donde aún perviven cicatrices a modo de poblados chabolistas, y *Fulano y Mengano* (1955), de Joaquín Luis Romero Marchent, es un excepcional ejercicio realista de dos ex presidiarios que deciden vivir en un chamizo modesto construido en un solar adjunto a la iglesia

Foto 26



de San Francisco El Grande. [Foto 26]

## 2.6. El cine y las ciudades

El cinematógrafo, nacido en los albores del siglo XX, es un invento que se desarrolla en el espacio urbano. No entendemos nuestras ciudades sin la existencia de salas de cine –al menos hasta ahora–, como tampoco nos hace falta viajar para *conocer* algunas grandes urbes. Como asegura Culagovski: “El cine fue quizás el único medio capaz de retratar fielmente la sensación de estar por primera vez en una gran ciudad, salir de Grand Central Station o de la Gare de Lyon para encontrarse dentro de un espacio que generaciones anteriores ni siquiera pudieron imaginar”<sup>46</sup>. La ciudad no es sólo un escenario, es el Escenario por

<sup>46</sup> Culagovski, R., “El cine como recreador de ciudades”, en *La Fuga* [en línea]. Disponible en: <http://www.lafuga.cl/el-cine-como-recreador-de-ciudades/226> Consultado el 22-03-2014.

autonomasia, es el almacén del relato fílmico, aunque en ocasiones la localización acabe destruida por los designios de un dios o de un monstruo, o que algunos escenarios se construyan en cartón-piedra, o ciertos planos de adorno – publicirreportajes urbanos– ahoguen la trama principal. Qué sería del cine negro sin una ciudad a la que agarrarse, o del cine apocalíptico sin un *skyline* que arrasar, dónde escondería Sam aquella melodía tan evocadora para Ilsa Lund que no fuera en Casablanca, o donde entonarían las chicas de la Cruz Roja aquella famosa tonadilla de no existir la Gran Vía...

La ciudad, siempre en construcción, ha encontrado en el cine su fiel pantalla. Entre cine y ciudad hay una relación de consanguinidad; son generadores de mitologías urbanas. Los relatos fragmentarios que se suceden entre calles, avenidas, canales y plazas, también en esquinas, buhardillas, escondites y solares abandonados, son grandes

historias encuadradas en el espacio fílmico. El cine es un psicoanalista de primer orden para la ciudad.

Para Barber, autor de numerosos artículos y libros que relacionan estos dos objetos de estudio, la estrecha correspondencia entre cine y ciudad ha originado el concepto de la ciudad fílmica. La ciudad fílmica es un entramado compuesto de mil miradas y percepciones, de huellas arquitectónicas que existieron, se derribaron y se reconstruyeron, de vida y, por tanto, de muerte, de movimientos y guiños humanos, rastros en definitiva, todos ellos, sobreimpresionados en el celuloide.

La imagen fílmica primigenia incluye una exploración de la ciudad diseñada para capturar la vida urbana y sus acciones con la máxima intensidad. La primera obra en la historia del cine comprende una imagen de la ciudad que está imbuida de gestos corporales y de

superficies urbanas combinados con insinuaciones de muerte y de ausencia (Barber, 2006, p. 17).

Si cuando paseamos por nuestras calles estamos en continuo contacto con las huellas de otros tiempos, cuánto más grande será la experiencia con el cinematógrafo, invento capaz de alimentarse de esas huellas. La presencia de las “ausencias” puede hacerse mayor cuando acercamos el cine a los pasos de la historia.

Es por eso que investigar la ciudad se convierte en algo complejo, pero tremendamente necesario, casi innato al hombre, pues la ciudad le pertenece a la historia como la historia se desarrolla sobre su trazado. Las primeras imágenes del cine, presumiblemente la de los hermanos Lumière, las imágenes industriales de Louis Le Prince, los tejados berlineses de los hermanos Skladanowsky, el Madrid festivo y cortesano de Promio y algunos tomavistas anónimos... nos revelan ciudades europeas nebulosas,

mágicas, donde se muestran, por primera vez, los movimientos propios de la red urbana, de sus gentes, el despertar de las calles, el ritmo constante de la (nueva) vida. Estas primeras películas tienen algo de fantasmagórico en sus escasos minutos de duración, quizá sea la ilusión mágica de filmar cuerpos en su mayoría anónimos, “que insinúan una pérdida simultánea de la existencia corpórea; la inmediatez de la imagen transmite una doble sensación opuesta de presencia y ausencia” (Barber, 2006, p. 21).

Luego está la fragilidad de estas películas, la mayoría de ellas desaparecidas, incompletas, dañadas por el paso del tiempo, donde la configuración del espacio urbano y de sus gentes se desmorona, borra o destruye de manera tan rápida como en su momento se sobreimpresionaron aquellas formas sobre la película ortocromática. Aún así, los primeros años de vida del cine, hasta que los magos de la ficción y de las trampas no poblaron sus filmes de lunas

socarronas y repetitivas bromas, fueron tiempos puramente urbanos, donde la gente acudía a las primeras proyecciones para descubrir el espacio que les rodeaba, el sentido de la ciudad que les acogía y las luces y las sombras que conformaban esos primeros seres humanos que podían ser observadores al mismo tiempo que ser observados. Precisamente esta es una de las cuestiones puntales del éxito posterior del cine, muy bien analizada por Kevin Lynch (2006, p. 15) en *La imagen de la ciudad*:

Foto 27



El propio observador debe desempeñar un papel activo al percibir el mundo y tener una participación creadora en la elaboración de su imagen.

Es decir, que tan importante es el “creador” de la imagen como el espectador, ya que este último, con su particular recreación, construye también las imágenes de las grandes ciudades del siglo XX, como anteriormente ya ocurriera con los lectores y las novelas de autores como Flaubert, Galdós, Dickens, Balzac y Hugo, fieles aliados de la ciudad (decimonónica) industrial.

Y es que fue gracias a la constante aparición de ciudades en las primeras películas que se consigue, en la mayor brevedad de tiempo, cimentar poderosas imágenes fílmicas de los distintos espacios urbanos. Si observamos con detenimiento las primeras películas primitivas de los hermanos Lumière, comprenderemos que aunque todavía

no son visibles grandes escenarios reconocibles, ni están presentes los monumentos acaparadores de miradas, sí que sus propuestas fílmicas están imbuidas por comportamientos propios de la vida urbana. *El desayuno del bebé* (*Déjeuner de bébé*, 1895) o *El regador regado* (*L'Arroseur arrosé*, 1895) se plantean desde la poderosa esencia de la práctica urbana. Los dos hermanos, provenientes de una familia burguesa que se asienta en Lyon, comprenden enseguida el nuevo invento dentro de un imaginario colectivo urbano [fotos 27 y 28]. Su primer filme, *La salida de la fábrica Lumière en Lyon* (*La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, 1895), se enmarca precisamente en un contexto social muy concreto; el mundo obrero, *alma mater* de las ciudades, se erige en protagonista de este relato que ciento veinte años después continúa brillando por su pureza. No es de extrañar, entonces, que este acercamiento de los hermanos Lumière a la realidad, les convierta en los primeros exploradores cinematográficos urbanos:

Además de tratarse de una experiencia decisiva, efectuada con el prototipo de esta cámara histórica, nos encontramos con una experiencia de observación de lo real: se trataba, diríamos hoy, de “atrapar” a una acción, conocida en sus grandes líneas, previsible casi al minuto, pero aleatoria en todos sus detalles, y cuyo carácter aleatorio se intentará conscientemente respetar escondiendo la cámara. Todas estas características, recogidas por una gran parte de las películas de la “escuela Lumière”, unidas al aspecto ‘trozo de vida’ de tantas de sus vistas, contribuyeron a darle a Lumière la reputación del primer documentalista, de primer campeón de un cine “de testimonio” directo (Burch, 1999, p. 32).

Foto 28



Atrapar una acción, pero no cualquier clase de acción, sino una acción meramente urbana. Imágenes de rituales cotidianos, como los denomina Piero Brunetta, frente a la propuesta americana de Edison y algún que otro pionero estadounidense, que buscan en los paisajes más

próximos una reformulación de los territorios y espacios más usuales del imaginario norteamericano:

Dos son las configuraciones formales del paisaje propuestas por el primer cine americano, en periodos sucesivos. La primera, que se puede situar aproximadamente entre 1897 y 1905, supone el empalme rudimentario y dispar de las vistas, en el que las percepciones del territorio simplemente se yuxtaponen, se suman. Es el caso, entre otros, de las imágenes ferroviarias proyectadas en los espectáculos de vodevil [...]. La segunda, encuadrada, más o menos, entre 1906 y 1915, con los primeros autores cinematográficos, tiende a recoger en una nueva formalización artística los fragmentos del territorio y elabora nuevas continuidades, transformando poco a poco los lugares representados en paisajes imaginarios capaces de integrar diversas ubicaciones (Mottet, 2011, pp. 136-137).



De las dos configuraciones anteriormente expuestas, a nosotros nos interesa, como se puede adivinar, la que vertebran los llamados primeros autores cinematográficos. Son ellos los que se acercan, a la manera de un artista moderno ataviado con su cámara, al pulso de la ciudad. Ciertamente es que, para llegar a estas dimensiones urbanas, hemos de pasar por relatos fílmicos que aun perpetúan cierta esencia campestre y bucólica de un hipotético Lejano Oeste. Pero será la fuerza arrolladora del *slapstick* moderno<sup>47</sup>, o lo que es lo mismo los primeros cómicos del séptimo arte, los que fuercen un encuentro mayor y profundo entre narrativa cinematográfica y ciudad. El cómico examina con detenimiento las dichas e infortunios de la vida urbana. Para el cómico, la ciudad es un laberinto repleto de

---

<sup>47</sup> El *slapstick* es un subgénero del cine cómico que enseguida se convirtió en uno de los favoritos del público. El humor *slapstick* está basado en las caídas, los tropezones, los tartazos..., todo tipo de bromas exageradas que tengan que ver con provocar “dolor” a los personajes. Maestros de este tipo de comedia fueron Chaplin, Keaton, Arbuckle o directamente los personajes animados (*Looney Tunes*) de la Warner Bros.

trampas que lejos de amedrentarle le supone un estímulo vital. Ya en *Charlot vagabundo* (*The Tramp*, 1915) adivinamos cómo a este torpe y emotivo personaje los espacios rurales se le comienzan a quedar pequeños. En cortometrajes como *Easy Street* (1917) y *A Day's Pleasure* (1919), Charlot encuentra su esencia de ser: pone en solfa el discurrir de la vida urbana, se ríe de las prohibiciones y en especial de la autoridad policial, usa el anonimato que otorga la ciudad para camuflarse entre el gentío. La sabiduría de Charlie Chaplin reside ahí, en situar a su *alter ego* en las calles de una gran ciudad, devoradoras calles con alma dickensiana. Por eso el Vagabundo [foto 29] se convierte enseguida en una suerte de mágico *flâneur*, fiel amigo de las farolas, conocedor ingenuo de todas las miserias y bondades de la urbe. A su manera, en estilos propios pero plausibles, también tendríamos que apuntar a otros dos genios de la comedia: Buster Keaton y Harold Lloyd.

Registremos, por cierto, que aquí en España, un joven Benito Perojo dirige e interpreta una serie de cortometrajes protagonizados por un personaje llamado Peladilla; una copia castiza de Charlot que también se verá envuelto en distintas aventuras urbanas bajo los cielos, esta vez, de Madrid. *Peladilla, cochero de punto* (1915), rodada en unas cocheras de las afueras de la capital y en la estación de Mediodía, y *Clarita y Peladilla van al football* (1915), historia que discurre en las inmediaciones del primer



Foto 29

campo del Real Madrid. Peladilla se convierte así en un auténtico *gamberro callejero* más preocupado en provocar carcajadas que en desarrollar una filantropía amable y sentimental.

Si en algo pueden parecerse las propuestas de estos cómicos con las primeras vanguardias que invaden el cine es precisamente en su carácter crítico y ácido. Los ismos no entienden de otros paisajes que no sean los urbanos, puesto que su fuerza emana de las contradicciones que la modernidad ha generado. La ciudad es el gran tema, la excitación salta por las ventanas, recorre las avenidas, impregna toda la arquitectura funcional. Kirchner, que sufre una crisis nerviosa con el alarido de la Primera Guerra Mundial, publica en 1914 una *Guía para pintar las grandes ciudades*. El artista alemán dice así:

Tenemos que empezar a pintar de una vez el lugar donde hemos nacido, la gran ciudad que tanto amamos.

Nuestras manos febriles deberían trazar sobre innumerables telas, grandes como frescos, toda la magnificencia y la extrañeza, toda la monstruosidad y lo dramático de las avenidas, estaciones, fábricas y torres (González, 1999, p. 117).

Lo cierto es que los lugares de la vieja Europa comienzan a funcionar como mensajes simbólicos, icónicos e inoculan en los ciudadanos del feroz siglo XX ideas sólidas que descasan con un pie en lo real y el otro en el imaginario. Todos estos lugares, muchos de ellos cotidianos, funcionan como mensajeros o proponen diferentes tipos de uniones. Estos numerosos espacios, habitados también por la memoria, inspiran a los creadores que, a partir de este momento, no pueden erradicar el peso de la historia de sus representaciones. Pensemos, por ejemplo, en la madrileña Puerta del Sol, que lejos de ser una hermosa plaza, siempre en constante cambio, es sin

lugar a dudas uno de los lugares más representativos de Madrid. Es el lugar por excelencia de reunión, de celebración y de grito colectivo, la almendra central donde se dan cita todos los colectivos “desenfrenados” de la ciudad. Cada 31 de diciembre, allí se celebra la llegada del año nuevo; en aquel espacio se encontraban los celebrados mentideros de la Villa y Corte; ante un tumulto embelesado se proclamó la II República; y, de forma oscura, durante varias décadas, el edificio de Gobernación que preside la plaza fue prisión para insurrectos, vagos y maleantes. La idea está clara, la ciudad impone carácter, y el cine no puede ser ajeno a ello:

De esta manera, el espacio, acotado por el hálito de la metáfora, se convierte en lugar. La idea de lugar puede ser enunciada como un fragmento de espacio concreto y característico que goza de unas cualidades particulares y de unas señas de identidad (Maderuelo, 2001, p. 18).

Como se puede observar, nos obsesiona la construcción simbólica de las ciudades porque esta se produce desde la mecánica de la mirada y el afecto. Sirven perfectamente aquí las palabras de Gómez de la Serna (1995) en *Cinelandia*, cuando llega a afirmar que “la palabra está en los ojos”. Y si la palabra está en los ojos, cada imagen que construyamos estará acompañada de una cascada de metáforas, voces y expresiones. Es lo que revela García Jiménez (2003) cuando expone los tipos de espacios (fílmicos) que existen, acompañándose de todo tipo de ejemplos cinematográficos. Para referirse al espacio mágico, el autor elige la obra de Gutiérrez Aragón *La mitad del cielo* (1986), pues allí hacen su aparición las almadreñas que un día pertenecieron a la abuela del protagonista. Lo mismo ocurre con otras propuestas dispares tales como *Los golfos* (1960) y *Deprisa, deprisa* (1981), dos obras de Carlos Saura, separadas en el tiempo, que convierten el centro de Madrid en un maná milagroso para un grupo de

desplazados que viven: los primeros, en los arrabales de la ciudad y los segundos, en el extrarradio. Ciudad y cine hermanados para elevar la imagen, por medio de la metáfora, a categoría de imagen activada.

Pero todas estas visiones continuadas de la ciudad fílmica se vieron tambaleantes con la irrupción de la II Guerra Mundial. Los primeros temores hacia la imposibilidad de la cámara para retratar los horrores humanos se contrarrestaron con otra idea poderosa: solamente las imágenes podían ser capaces de reconstruir la memoria. Y:

Europa sólo podía ser revitalizada si podía ser recordada; los habitantes de sus ciudades habían olvidado también sus capacidades espirituales y físicas. Activar la memoria de Europa constituía un asunto de vital importancia. Pero la memoria –jamás maleable– sólo podía surgir en momentos inesperados, imprevistos, en las imágenes del cine europeo, a menudo bajo la forma más torpe o absurda (Barber, 2006, p. 59).

La ciudad no era ya una sola imagen, una sola sensación, sino que las grandes urbes –también Madrid– eran producto de la reconstrucción que la memoria hizo “con las sucesivas imágenes aglutinadas”. Algo que, por otra parte, y como muy bien recoge Feal (2005), demuestra perfectamente Italo Calvino en esa obra de belleza singular que es *Las ciudades invisibles*. Cuando Calvino dice que “el ojo no ve cosas sino figuras de cosas que significan otras cosas”, lo que está diciendo es que es imposible analizar la ciudad desde fuera de la significación. Por su tamaño, por su eterno movimiento, por la gran cantidad de seres que la pueblan, el conocimiento de la ciudad, definitivamente, es invisible. Por eso el hombre agradece que parte de esa invisibilidad se haga visible, luz nacida de la sombra, en los miles de relatos fílmicos que pueblan nuestro tiempo. Idea esta que, inevitablemente, se puede unir al término que ya expusimos anteriormente: la llamada “imaginabilidad”,

acuñada por Lynch, capacidad fabuladora del espacio urbano.

### **2.6.1. La representación de la evolución de la ciudad en el cine**

Si el cine es movimiento, si el montaje impone un ritmo, es la ciudad su principal actor. Nadie mejor que el séptimo arte para comprender la evolución, en ocasiones la involución, del espacio urbano. Si la ciudad se nos revela como un lenguaje sin forma regular, rico en matices, la edición y la suma de planos pueden ser su mejor trazado arquitectónico. Si ya hemos comentado anteriormente que el cinematógrafo es un invento que se desenvuelve en lo que hemos venido en llamar “el desarrollo de la vida moderna”, esto conlleva asumir una serie de características tales como la aceleración del tiempo o la fabricación en cadena; en definitiva, construcciones imprecisas pero más

eficaces. Lo explica perfectamente el profesor Vicente J. Benet en *La cultura del cine*:

El aspecto cultural nos conduce a su relación con el desarrollo de la vida moderna. El término montaje (en español y otras lenguas romances) se asocia en primer lugar a las fábricas [...]. Los productos se ofrecen fragmentados, en pequeñas unidades aisladas que se han de recomponer a través de su ensamblaje y el trabajador, que ha perdido la visión general del objeto, ha de limitarse a realizar una operación elemental que requiere un mínimo entrenamiento y destreza para repetirla de manera mecánica [...]. Esta dimensión cultural del montaje se une, en los años veinte, a las polémicas estéticas que preconizan algunas de las vanguardias. La fascinación por las máquinas, por la vida en las metrópolis y el ritmo moderno deriva en un enfrentamiento necesario: si la vida y la realidad se fragmentaban, también el arte debía perder su unidad orgánica y mostrar el proceso

constructivo y los elementos heterogéneos que lo componían (2006, p. 236).

A definición tan precisa, añadámosle la aparición de otras manifestaciones artísticas y comunicativas claramente urbanas: la prensa, los carteles publicitarios o la propaganda política.

La mayor parte de los celebrados filmes de los años veinte son verdaderos cantos a las grandes metrópolis, elogiando y criticando a la vez –dependiendo de la pretensión del autor– la eficacia de la vida moderna. El interés del cine, en este momento de la historia, por el crecimiento de los espacios urbanos no es más revelador que un nutrido grupo de sociólogos, economistas, arquitectos, artistas en general, dediquen parte de su tiempo a buscar la correcta y exacta definición de ciudad, intentando comprender de esta manera su funcionamiento y desarrollo. Así, al mismo tiempo que Weber publica en 1921

*La ciudad*, un pequeño ensayo que pone en relación el fenómeno urbano con la economía de mercado, los artistas Masereel y Grosz, vinculados a los movimientos rupturistas, encuentran en la arquitectura urbana una fuente de inspiración para sus obras.

Masereel se especializa en la creación de novelas gráficas sin palabras utilizando novedosas técnicas de grabado y de xilografía. Si traemos aquí a este artista belga es porque mientras que su obra fue reverenciada en su época, hoy ha quedado relegado a figura menor y pionero de los cómics. Sin embargo, la fuerza de sus xilografías nos revela perfectamente el sincretismo que existía entre las artes y la vida urbana en aquellos fructuosos años veinte. En una obra como *La cité* (*La ciudad*, 1925), fascinante trabajo de tintes expresionistas, descubrimos una notable influencia de los fotogramas asimétricos. Lo que el cine adopta por entonces como sinfonías urbanas –citemos por ejemplo *Berlín: sinfonía de una gran ciudad* (Walter

Ruttman, 1927) –, Masereel lo pone en marcha en esta obra magna del arte secuencial donde la urbe se muestra tenebrosa y alienante. El blanco y negro de los grabados [foto 30] muestran la crudeza de las nuevas ciudades: confortables posiblemente para el cuerpo humano, descorazonadoras a la sazón para el alma. Por extensión, Grosz, el “apocalíptico” Grosz, no hace más que ponerle color a estas poliédricas ciudades: intensas llamaradas envuelven los edificios, la muchedumbre vomita jaculatorias, el hormigón se reafirma en la histeria. No es casual que, pocos años después, Grosz emigre a los Estados Unidos escapando de los nazis y su nombre forme parte de las listas del llamado *Entartete Kunst*.



Foto 30

Pero este psicoanálisis punzante al espacio urbano tuvo su mejor diván en el cine. Es paradigmático el caso de *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920), donde la ciudad rural de Holstenwall se convierte en ejemplo de perversión urbana. Las calles abigarradas de la urbe son reflejo del ambiente siniestro que está asolando a sus ciudadanos. La muerte y el horror se prefiguran desde dentro de la ciudad, desde la feria de la localidad, y la abstracción expresionista de este filme revela los tiempos agitados que están por venir. Sin embargo, *Caligari* pertenece en toda su esencia al universo onírico, la ciudad no deja de ser una recreación de las peores pesadillas. Tendrá que ser el prestigioso director alemán Friedrich W. Murnau quien suavice en *Nosferatu, una sinfonía del horror* (1922) las formas del expresionismo para dotarlas de tintes realistas con aproximaciones románticas. Los paisajes en *Nosferatu* revelan una pasión espectral que ni siquiera ciertos exteriores localizados en ciudades del norte de



Alemania pudieron disipar. La gran aportación urbana de Murnau, como se puede suponer, se esconde en dos filmes de contrastado carácter: *El último* (1924) y *Amanecer* (1927). La primera de las obras, una joya fílmica del periodo mudo, cuenta la historia de un veterano portero de un lujoso hotel de una ciudad cualquiera que un buen día es relevado de su puesto a mozo de los lavabos. La angustia que produce este drama resulta más evidente cuando Murnau contrapone las imágenes de las inmediaciones del hotel – con la ciudad iluminada de fondo, el trasiego de los automóviles y de los peatones– con el barrio opresivo, de sombras melancólicas donde habita el viejo portero. En la segunda de sus obras citadas, la primera película que el alemán realiza en Estados Unidos, la ciudad se presenta en forma de figura (inquietante) femenina. Una familia rural comienza a resquebrajarse por la aparición en su aldea de la Mujer de la Ciudad, esta enloquecerá al hombre y le propondrá que lleve a cabo el asesinato de su esposa. “A

medida que avanza la historia –como explica Scorsese (2001, p. 78) –, la pareja rota de *Amanecer* se vuelve a unir. El miedo y la culpa desaparecen y ellos se vuelven invulnerables. Ya nada les puede hacer daño, ni siquiera el ajetreo y el bullicio de la gran ciudad”. La ciudad en *Amanecer* es una *femme fatale* sin alma, una especie de vampiro arquitectónico que posee todos los vicios de la vida



Foto 31

urbana. La controversia entre campo y ciudad, una de las tramas maestras de todos los tiempos, se presenta en este filme con una claridad más que evidente. Son poderosos los planos en los que la Mujer de la Ciudad seduce de forma desinteresada, vestida todo entero de negro, a la luz de una luna llena poderosa, al pobre y rudo aldeano. [Foto 31]

Merodeando, como estamos, por el cine expresionista y sus máximos representantes, no podemos olvidarnos de Fritz Lang. Este magistral director muestra en parte de su filmografía grandes ciudades atestadas de bajos deseos y constantes peligros, ya sea en la distopía más famosa de todos los tiempos, *Metrópolis* (1927), o en la siniestra *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931), donde la apacible vida de esta ciudad se ve amenazada por las diabólicas manos de un asesino pederasta que de vampiro no tiene más que su nocturnidad y violencia. Lo curioso de Lang es que siendo hijo de uno de los arquitectos más famosos de la época –su padre era jefe de los trabajos

públicos de la ciudad de Viena–, dejase sus estudios de arquitectura para centrarse en su vocación de pintor. Esta huida de la práctica arquitectónica no le evitó a Lang que desde un primer momento se le llamara el gran “arquitecto de la luz”:

En este sentido es obvia su formación como arquitecto y sus conocimientos en diseño visual, así como el encuentro, que hacia 1924, tuvo con la arquitectura de los rascacielos de Manhattan, con sus altos, esbeltos y racionalistas edificios, vistos desde mar [...]<sup>48</sup>.

Lo cierto es que en *Metrópolis*, la producción más cara de la UFA, convergen todos los pensamientos y sueños arquitectónicos de Lang. También sus pesadillas.

---

<sup>48</sup> González Chávez, Carmen M., “Metrópolis. La imagen de la ciudad a través de la cámara de Fritz Lang”, en *Revista Latente*, julio 2006, pp. 41-52.

Aunque se trata de una reproducción de una hipotética ciudad de 2026, dicha experiencia urbana es tan poderosa que es inevitable no asomarse a ella. La ciudad, trasunto de la nueva Babilonia, destaca por su fuerza icónica, monumental, y presenta aspectos de corte clasicista con otros puramente futuristas. Rascacielos, catacumbas, autopistas aéreas, grandes salas de máquinas, Lang utiliza maquetas de grandes dimensiones para dotar de verismo a las escenas. Aunque es obvio que *Metrópolis* no es una imagen fílmica fiel de las ciudades de la época, sin embargo, muchas de las propuestas utópicas de determinados arquitectos coetáneos al filme se asemejan, en cierta manera, al universo histórico de esta mega-ciudad.

Lo cierto es que la representación de las urbes para los vanguardistas siempre pasa por la reformulación de los espacios cotidianos. El cine ha cambiado el maquillaje de la ciudad, como bien aventura Maiakovski. En la surrealista *Un perro andaluz* (1929) el escándalo se sirve en las calles, la

seducción y la provocación son armas domésticas que se reproducen mejor sobre el asfalto. Los dadaístas, por entonces, redactan un manifiesto en el que proponen, entre otras cosas, “la requisita de las iglesias para performances ruidosas e interpretaciones de poemas”, así como “el establecimiento de un consejo dadaísta para la reforma de la vida en cada ciudad de más de 50.000 habitantes” (Béhar y Carassou, 1996, pp. 48-49). René Clair se lanza al desorden de París con su primera obra cinematográfica: *Entreacto*, un poema visual que deja entrever, entre objeto y objeto, algunos de los lugares más representativos de la Ciudad de las Luces. Clair ahonda en el espacio urbano en sus siguientes filmes, sobre todo, en títulos como *Bajo los techos de París* (1930) y *El millón* (1931).

Las dos películas comienzan por el tejado, literalmente, con unas panorámicas descendentes brillantes que se recrean por un Montmartre de cuento. Y sí, precisamente es de cuento porque gran parte de las calles de *Bajo los techos de París*, primera película sonora del cine francés, son obra del decorador Lazare Meerson. Con más verismo a este respecto tenemos que citar una obra del mismo año y con la misma particularidad histórica, *El misterio de la Puerta del Sol*, primera producción española sonora. Este irregular y deslucido filme, fascinante por lo mucho de experimento inaudito que tiene, en cambio sí sabe transmitir de manera torpe el devenir de la ciudad de Madrid apenas terminada la década de los años veinte. Francisco Elías, su director, muestra imágenes de la popular plaza madrileña y revela, por encima del enorme gentío que ya abarrota el sitio, un caótico tráfico de automóviles, autobuses y tranvías que enmudece al populacho.

Así las cosas, estos particulares ejemplos de la vida moderna reflejados en los primeros relatos fílmicos vienen a mostrar que la ciudad sigue siendo un organismo vivo difícil de ser capturado por los objetivos. A la imagen poderosa urbana de fuerza centrípeta hay que añadirle, a partir de ahora, otro elemento fundamental para la narrativa cinematográfica, el sonido. Ya que las urbes están saciadas de resonancias, de murmullos y de ecos, de gritos y alegría, de sollozos y silencios, de derrapes y descorchos, es normal que el cine ahora, en estos instantes tan cruciales para la industria, quiera saber responder a una pregunta sencilla: cómo suena una ciudad. Y no solamente cómo suena una ciudad, sino cómo hablan los ciudadanos que pueblan esta vida moderna. Pese a la torpeza de los primeros momentos, cómicamente representados en *Cantando bajo la lluvia* (Stanley Donen, Gene Kelly, 1952), el cine de Hollywood lidera esta nueva posibilidad fílmica que coloca ya al

espacio urbano como paisaje favorito para el desarrollo de las historias.

Observemos, no obstante, que la dificultad para la toma de sonidos en escenarios reales, supone también un espaldarazo para los directores artísticos, los escenógrafos y los atrezzistas. De esta manera el cine clásico representaba modelos ideales de ciudades, más que lugares reales estábamos ante lugares estilizados, esquemáticos.

Si una de las características del Modelo de Representación Institucional es que la industria cinematográfica favorece la aparición y consolidación de los géneros canónicos, y sus consiguientes subgéneros, es normal por tanto que muchas decisiones acerca del espacio de los relatos fílmicos converjan en la utilización de escenarios similares y arquetipos arquitectónicos. El modelo de gran ciudad siempre va a estar representado por la huella de Nueva York, que se convierte de esta manera en

símbolo de ascenso pero también de caída. Su geometría transformada, el anonimato que proponen sus calles, sus bajos fondos y las luces que inundan las noches, son algunas de las aportaciones directas que comienzan a penetrar en los espectadores y que pasan de ser simples recursos narrativos a materiales simbólicos. Pensemos, por ejemplo, en el cine negro o *film noir*, género muy cultivado por los grandes estudios entre 1930 y 1950. El escenario primordial de este tipo de películas es la ciudad, sus temáticas exigen que los personajes que las pueblan (detectives, gánsteres, mujeres de mal vivir...) se escondan entre las luces y las sombras de las grandes urbes. Para el cine negro, fiel deudor de la estética expresionista, la ciudad es una alimaña de la que es difícil escaparse, lo mejor es aliarse con la luz tenue de las farolas y con el humo que inunda todos los locales. En *El halcón maltés* (John Huston, 1941), cinta convertida hoy en un referente de este género, el detective privado Sam Spade afirma en un momento

determinado que “todo el mundo tiene algo que ocultar”. Ciertamente es que lo que está escondido es una hipotética estatuilla de gran valor con forma de halcón, pero lo que activa Huston en esta historia –basándose en el clásico de D. Hammett– es una ocultación perversa de todos los vicios y costumbres que pueblan la vida urbana. Así como en *Perdición* (Billy Wilder, 1944), los dos maquiavélicos protagonistas (Fred MacMurray y Barbara Stanwyck) planean un asesinato en mitad de uno de los pasillos de un supermercado de Los Ángeles. Se reconoce aquí el humor negro de un genio como Wilder, sólo él es capaz de situar capital diálogo entre conservas y botes de sopas que pueblan uno de esos famosos no-lugares. Pero dicho pulso a la ciudad también se lo toman otros géneros como el melodrama, la comedia sofisticada y el musical. Tan sólo el *western* y los filmes de terror de ascendencia gótica, así como determinadas historias de aventuras, parecen elegir otros escenarios para que sus personajes despeguen.

Pensemos, por ejemplo, en un director como Howard Hawks, hombre de cine todoterreno, quien en 1938 dirige *La fiera de mi niña* (*Bringing Up Baby*), deliciosa comedia de amores imposibles donde una mujer urbana y avanzada, interpretada por Katharine Hepburn, se entromete entre una pareja y reformula la vida a un neurótico paleontólogo interpretado por Cary Grant. Grant, que aquí simboliza el espíritu romántico, la obsesión por una “clavícula intercostal” y no por la zona de confort, se contrapone a la energía desvergonzada y frenética de una mujer de ciudad con todas sus letras. Anotemos aquí que la relación entre comedia y entorno urbano es difícil localizarla en los primeros años de nuestro cine, situando *La vida en un hilo* (1945), de Edgar Neville, como uno de los primeros y únicos ejemplos de comedia urbana que se hicieron en nuestro país.

Todas estas incursiones del espacio urbano en los modelos clásicos del sistema de estudios, vienen a revelar

como la ciudad se entiende desde el primer momento como una obra de arte. Los directores y guionistas depositan sobre ellas una mirada estética, simbólica, y como saben que no hay construcción más redonda y compleja que la ciudad, la convierten en el marco perfecto para sus historias. Fundamental es también que el cine es un relato pensado para su difusión en el ámbito urbano y que, por tanto, los ciudadanos van a obsesionarse con verse representados en el que es ya el mayor espectáculo del mundo.

Lo de menos es que la estética de cada momento y los caprichos temporales de la industria, condicionen estas miradas, pues, si bien durante el cine clásico existe una reformulación de las ciudades a partir de los escenarios no naturales, el cine moderno o, posteriormente, el postmoderno parecen recuperar la esencia de la calle y otros espacios. También la mirada analógica ha condicionado estas “postales urbanas”, lo mismo que la

irrupción del cine digital ha posibilitado que estas manifestaciones urbanas se acrecienten pero al mismo tiempo se presenten ante el ojo humano como verdaderos trampantojos. El artificio, eso sí, no es producto sólo de nuestro tiempo, ahí tenemos la combinación magistral de ciudad real con maquetas y transparencias en la mayoría de películas de Alfred Hitchcock, o el recreado *sky line* madrileño que presenta Pedro Almodóvar en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988). [Foto 32]

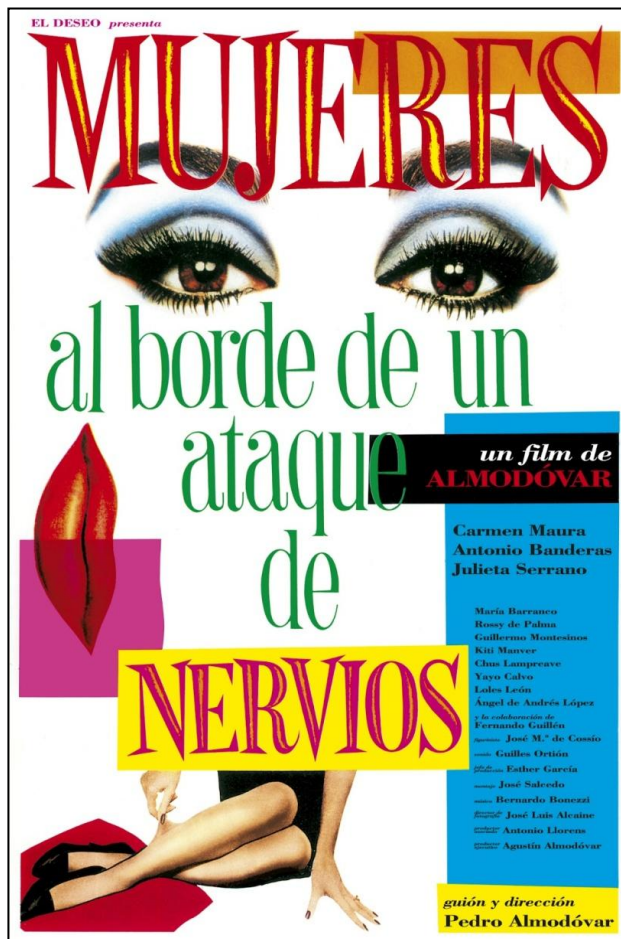


Foto 32

Precisamente el cine moderno, que se materializa en la década de los sesenta, altera la percepción de las dinámicas sociales y culturales. Estos cambios tan profundos, como atestigua Domènec Font (2002), generan espacios cinematográficos donde el todo no es orgánico ni fácil de reconocer, sino que más bien se presenta lleno de afectos, de sueños, en definitiva terriblemente temporal. Autores como Tarkovski, Pasolini, Casavettes o Antonioni establecen un dialogo distinto con el espacio, con las ciudades, multiplicando sus posibilidades, convirtiéndolas en símbolos de la desintegración, o multiplicando sus extensiones hasta zonas y barrios y “vedados” hasta ahora por la cinematografía oficial. En un plano técnico, atendiendo a la fragmentación, podríamos hablar de la preponderancia del fuera de campo para construir estos espacios; interesante a este respecto son los apuntes de Noël Burch en su libro *Praxis del cine*.



Posiblemente, al final, tanto la modernidad como los caminos *rizomáticos* de la posmodernidad no han hecho más que ampliar la relación entre cine y ciudad. Serge Daney, en convivencia permanente con los principales autores del cine, un enamorado del séptimo arte por carácter popular y estético, lo explica de esta manera en *Cine, arte del presente*:

Hoy no nos preguntaremos si el cine celebró o reflejó la ciudad o si hubo complicidad entre esos dos reinos de sombras y de luces. De una manera más ejemplar y como para provocar afirmaremos que 'el cine pertenece a la ciudad' y que, así como no la precede, no la sobrevivirá. Más que solidaridad, un destino común. Por un lado, la ciudad se desvanece ante el 'paisaje urbano', tejido extendido de megalópolis con sus periferias; por el otro, el cine se difumina ante 'el paisaje individual', universo desritualizado de la comunicación obligatoria y

simultánea. Hubo –y aún hay- un mundo 'anterior' al cine y habrá –ya hay- un mundo 'posterior' al cine. Es decir, anterior y posterior a las ciudades (2004).

La posmodernidad altera los caminos de la interpretación. Lo espectacular choca con la crudeza de las ciudades. Las nuevas formulas de la representación pasan por la mutación, la injerencia de lo virtual en lo real, o la recreación de modelos y conductas. La fragmentación, la alteración del espacio y del tiempo, lo que Gilles Lipovetsky y Jean Serroy (2009) denominan multiplejidad, conduce a nuevas fórmulas narrativas que se hacen eco de nuevos espacios reales y/o virtuales. Es lo que sucede, de forma simbólica, en el proyecto transmedia de *The Matrix* (Hermanos Wachowski, 1999), donde lo virtual amenaza a lo real siendo Zion una ciudad nacida de un cataclismo nuclear. O en esa obra de culto que supone *París, Texas* (Win Wenders, 1984), donde una naturaleza agresiva va

dejando paso, poco a poco, a los primeros rastros de civilización.

Por tanto, la evolución de la ciudad en el cine es el resultado de infinitos fotogramas, aún conservados o perdidos, mutilados o alterados, que en un momento dado aprisionan algún aspecto de las urbes en su mágica materia. La ciudad actual es el resultado de la historia urbana del presente, pero también de las huellas del pasado, así como de la ciudad imaginada y multiplicada por la imaginación de los creadores. Los genes de la ciudad ya no sólo se leen en los mapas: documentos audiovisuales tales como la ficción, el documental, los noticiarios y proyectos como Google Earth y los cientos que pueblan hoy en día la galaxia mediática, multiplican la imagen de las urbes “hasta el infinito”.

### **2.6.2. Simbología de la imagen de las ciudades**

El término símbolo, en acepción de la Real Academia Española de la Lengua, significa la “representación sensorialmente perceptible de una realidad, en virtud de rasgos que se asocian con esta por una convención socialmente aceptada”. A partir del siglo XIX es frecuente encontrar el uso de la figura retórica del símbolo para, a través de una realidad ya existente, provocar emociones diversas en el lector/espectador. En este sentido, por derecho propio, y como ya hemos venido diciendo a lo largo de nuestra investigación, la ciudad es un símbolo. Las Sagradas Escrituras ya convierten a las ciudades de Sodoma y de Gomorra en modelos urbanos de decadencia y corrupción; Babilonia será el centro de la confusión. Para Cirlot, la ciudad de los primeros tiempos descansa sobre sus muros, los cuales poseen un claro “carácter mágico”, en

especial porque durante toda “la Antigüedad se personificó a las ciudades en matronas” (2006, p. 139).

Del poder combinatorio de las ciudades se aprovecha Italo Calvino para levantar las rutas que un imaginado viajero va a realizar por mundos imposibles. *Las ciudades invisibles*, sucesión de relatos que escapan de la cruenta realidad, representan, sin embargo, un verdadero ejemplo de las cosmo-metáforas. El autor italiano es capaz de generar alabanzas a ciudades aún no instauradas, construidas tan sólo en su inconsciente (que parece en cierta manera ser el de todos): “Mi mente sigue manteniendo un gran número de ciudades que no he visto ni veré, nombres que llevan consigo una figura o fragmento o deslumbramiento de figura imaginada” (2012, p. 51). Propone también descubrir las ciudades escondidas, muchas veces soterradas por las ciudades reales. Calvino propone, finalmente, con exactitud filosófica y poética, una

revisión global de las ciudades antes de que las profecías más apocalípticas invadan sus grandes avenidas. De no llegar a esta solución –como muy aventuró Saint-Exupéry–, cada hombre nos construiremos nuestra propia ciudad, nuestro particular planeta, “con una rosa, con los gigantes baobabs...”<sup>49</sup>.

En el fondo es difícil descifrar todos los símbolos que contiene la ciudad; no todos sus significados nos son accesibles, pero la única forma, o la más eficaz, para comprender la complejidad del espacio urbano es aproximarnos a él por el espacio simbólico. Claro, que este “juego de espejos” se complica cuando el espacio urbano se hace imagen, ya que el valor simbólico se duplica: no hablamos ya solamente de lo que esconde la ciudad, sino que también tenemos delante la codificación que el cineasta

---

<sup>49</sup> En *El principito* (1943), Saint-Exupéry cuenta como el pequeño protagonista pasa los días en su pequeño planeta, limpiando sus volcanes, eliminando las semillas de baobabs, protegiendo a una rosa... Un mundo especialmente delicado para un ser, irremediablemente, delicado.

ha generado. Para desatar algo este embrollo de difícil solución, si es que ésta existe y no es mejor perdersen por el laberinto, Amendola expone una idea que, a falta de rigor científico, propone un encuentro con lo casual, la improvisación y la creación:

La ciudad no se constituye sólo por el espacio de la función, de la causalidad, sino también por aquel de la casualidad, del azar y de la indeterminación. En el paseo se revela la posibilidad de explorar la ciudad en numerosas direcciones, encontrando otra vez nuevos significados, épocas, símbolos, proyectos colectivos y personales (2000, p. 101).

La experiencia, esta vez, nos lo demuestra. Aunque hayamos transitado repetidamente por una misma calle o hayamos visto en incontables ocasiones un monumento concreto, siempre descubrimos algún aspecto nuevo de ese

espacio u *objeto*, un detalle que se nos escapó anteriormente. La comunicación urbana, así como la cultura urbana, es rica en matices. El buen cineasta, como el buen artista plástico, como el fotógrafo o el escritor, tiene la oportunidad de combinar todos esos matices recreándolos a su antojo, porque a él, por lo general, sí se le permite. El poeta Juan Ramón Jiménez (J.R.J.) necesitó convertir en experiencias líricas sus innumerables paseos por el Madrid más verde: la sierra de Guadarrama y el Parque del Retiro. El onubense, de figura más serena y sosegada que algunos de sus contemporáneos, quiso centrarse en este matiz de Madrid que otros de su profesión prefirieron ignorar. Emilio Carrere, Rafael Cansinos-Assens, Alejandro Sawa, coetáneos de J.R.J., prefirieron vomitar en sus novelas, sin embargo, el espeso humo de los bohemios cafés y la lechosa luz de la luna. Cansinos-Assens diseña a su manera la ciudad:

Cruzamos la ciudad dormida y negra y llegamos hasta el callejón del Perro, a espaldas de Tudescos, y allí nuestro guía lírico se detiene ante un solar cercado de tablas. Por encima de aquella valla se alza, en efecto, un arbolillo florido de cálices blancos como copos de la última nevada. Y no sabe qué es más conmovedor: si este enteco arbolillo florecido de inocencia, en medio de un barrio de borrachos y prostitutas, o la ingenua sonrisa de este amigo de los grandes bigotes y el gesto duro, que de pronto nos descubre su tierno corazón, florecido también de inocencia infantil (1995, p. 206).

La ciudad emblemática, otra de las muchas mascararas que adopta la construcción humana por excelencia, también se asienta sobre rituales metafóricos y la alteración (simbólica) del tiempo. Ejemplifiquemos. Cuando Martín Patino plantea el documental-ficción *Madrid* (1987), concibe un paseo por la memoria de la capital española, que

Foto 33



también es el paseo físico de Hans, el protagonista de la historia. Hans es un alemán conectado sentimentalmente con España que tiene una misión clara que cumplir: la grabación de un documental sobre el Madrid de la Guerra Civil y su inmediata posguerra. El doble juego simbólico de verismo y artificio que propone Patino se hace más palpable cuando Hans pasea día y noche por la ciudad, entremezclándose con sus gentes, reconociendo las fiestas populares, cimentando un camino irregular para poder llegar

a una visión lo más completa posible de Madrid. Pero ese punto final nunca llega, pues como afirma Bellido en *Madrid, el artista enfrentado a su obra*:

[...] al final de *Madrid*, Hans, sentado junto a sus amigos, en una terraza que domina otras terrazas, en el atardecer madrileño, les hablará de la película que nunca fue pero que ha sido (1997)<sup>50</sup>.

La “película (in)visible” sobre la “ciudad invisible”. La película en construcción sobre la ciudad en construcción. El cine levanta las alfombras y allí, escondida, acurrucada, una nueva ciudad está despertando. [Fotos 33 y 34]

---

<sup>50</sup> Bellido, Adolfo, “El artista enfrentado a su obra”, en Crítica “Madrid”, Fundación Basilio Martín Patino, junio 1997 [on line]. Disponible en: <http://www.basiliomartimpatino.org/critica/el-artista-enfrentado-a-su-obra/>



Foto 34

Recordemos *Alphaville* (1965), el filme de Godard, donde la ciudad acoge un juego de máscaras para trazar otros planos no establecidos antes, pero también citemos otros dos paradigmas claves de nuestro cine como son el Madrid subterráneo que destapa Neville en *La torre de los siete jorobados* (1944) y la evolución endiablada de nuestra ciudad en *El día de la bestia* (Álex de la Iglesia, 1995), de

espacio apacible y navideño a infierno castizo y miserable. De la Iglesia, de esta forma, en palabras del escritor Juan Manuel de Prada (1997, pp. 192 – 196), recupera un Madrid con una condición “mugrienta y babélica”, consiguiendo que desde la aparición de este filme la impresión sobre la ciudad “ya no será la misma: una lluvia de crímenes la fustigarán, hasta que sobrevenga el día del Apocalipsis”.

Metáforas de lo urbano que, por fortuna, parecen nunca dejar de surgir. Los ejemplos se reformulan en el tiempo más allá de que la ciudad se disuelva por caminos digitales y canales no visibles. La ciudad personaliza cada encuentro y por eso el espacio urbano no es más que la reconstrucción de las miles de miradas, de las millones de miradas, que le asolan cada día. Zulueta cuando plantea *Arrebato* (1979) está lejos de querer legar para la posteridad una obra de culto; su propuesta versa sobre las obsesiones, las adicciones, sobre los escondites que todo mortal nos buscamos en el espacio viciado de una gran ciudad. El

espacio postmoderno que es en Madrid en esta cinta, se reformula en base a las condiciones de una “casa magnética”, la ciudad se aprovecha cual vampiro metafísico de los seres más débiles e infantiles. Con un Madrid alejado del estruendo, repleto de espacios cerrados y sombríos, el edificio que domina la popularmente conocida como Plaza de los Cubos, en el inicio de la calle de la Princesa, supone la trampa mortal donde el protagonista se va a consumir hasta su desaparición. Ciudad destructora.

En el filme *Amenaza en la sombra* (Nicolas Roeg, 1973), el poder majestuoso de la ciudad de Venecia se viene abajo por la impresión de desintegración de la gran República, al mismo tiempo que la pareja protagonista, que acaba de perder a su hija, se encuentra en el límite, perdidos en el ambiente denso de las calles y de los canales.

Quizá esta mirada propia de cada director conecte con la teoría de otros autores, y nosotros también lo

creemos así: el cine no sólo sirve para recalcar el escenario que nos rodea, sino que ejerce de catalizador de experiencias, de creador de realidades unidas por un nuevo tipo de lenguaje. Al hablar de esta cuestión siempre se nos viene a la mente la idea central del cine de Pasolini, cineasta movido por la capacidad del cinematógrafo de producir realidad, de reproducir a partir de un nuevo lenguaje lo real. Cultivar ese lenguaje, saber transcribir en imágenes lo que está pasando en el alma de esos personajes, es tarea complicada. Son incontables la de veces que hemos visto películas que tan sólo usan imágenes de espacios urbanos para entretener, decorar, dar paisaje al desarrollo de la trama. Pero transmutar la piel fría de una ciudad en símbolo palpitante es un duro trabajo que, por desgracia, tan sólo alcanzan unos pocos “elegidos”.

### **2.6.3. La ciudad habitada**

Dice Certeau (2000, p. 122) acerca de lo urbano:

Un lugar es el orden (cualquiera que éste sea) según el cual se distribuyen elementos en las relaciones de coexistencia [...]. El espacio sería al lugar lo que se vuelve la palabra cuando es hablada... En suma, el espacio es un lugar practicado.

Sabe el filósofo francés que el espacio se vuelve singular cuando este es practicado, transitado, habitado en definitiva. La ciudad tiene sentido desde la experiencia, la no ocupación del espacio urbano sólo nos devuelve imágenes dantescas y monstruosas. La capacidad simbólica de las ciudades se acrecienta gracias al acto de caminar, cuando se camina se construye un lenguaje, se tropieza con un alfabeto de asfalto que todos intentamos desentrañar



cuando andamos solos. Andar es habitar, es empezar a construir.

Por eso el paroxismo que inunda al mundo de las imágenes tras la II Guerra Mundial es descorazonador. Los fotogramas de ciudades europeas devastadas tras la Gran Tragedia descubren enormes espacios en ruinas, desiertos y masacrados, tan sólo algún superviviente parece refugiarse en el esqueleto agujereado de lo que en otro tiempo fue un noble edificio. Esta descripción, que bien pudiera aplicarse al comienzo de un filme apocalíptico, es el crudo reflejo de muchos espacios urbanos europeos bien entrada la década de los cuarenta. Lo que más nos llama la atención es el temor instalado en la sociedad del momento para llamar a estas ruinas ciudades. La ciudad es otra entidad, aunque el dolor habite en ellas nunca permanecen como heridas permanentes y supurantes. Recordemos la frase acertada de Barber (2006, p. 59): “Europa sólo podía ser revitalizada si podía ser recordada”. Sin embargo, desde

entonces una extraña sensación de indefensión se instaló en el corazón de los ciudadanos: nada es para siempre. Ni siquiera los más poderosos rascacielos apuntalan la historia. Sin embargo, por mucho que los productores de *Spider-man* (Sam Raimi, 2002) eliminasen todo rastro en su película de las Torres Gemelas, las imágenes fílmicas del World Trade Center abarrotan miles de filmes, documentos audiovisuales y películas domesticas de aquellos que un buen día pasearon por la zona y se dejaron impresionar.

La destrucción, es curioso, también forma parte del discurso urbano. Se destruye y acto seguido se construye, no estamos hechos para el vacío, y (re)elaborar se impone como una necesidad para seguir dotando de significación al discurso. Barthes (1990, pp. 260 -261) anota:

La ciudad es un discurso, y este discurso es verdaderamente un lenguaje: la ciudad habla a sus habitantes, nosotros hablamos a nuestra ciudad, la ciudad

en la que nos encontramos, sólo con habitarla, recorrerla, mirarla.

Recorrer entonces esta gramática urbana es una aventura que siempre ha fascinado al curioso. Cuenta Barber (2006) como el filántropo y multimillonario Albert Kahn “temía que las ciudades del mundo ya hubiesen emprendido un proceso de desintegración”, y por eso necesitaran de sus propias imágenes para recomponerse. Como en un fantástico juego de espejos, Kahn en 1909 decide enviar a ciudades de 48 países a técnicos y operadores cinematográficos para que elaboren con sus imágenes el gran “archivo del planeta”. Kahn creía, además, que de esta forma estrechaba lazos de unión entre las distintas naciones del planeta. Por mucho que el proyecto de este multimillonario se pudiese tildar de romántico e idealista, ¿no es la Red hoy en día una suerte de telaraña

de imágenes perdidas, emociones vividas y biografías compartidas?

Podemos buscar alteraciones distintas en la historia del cine, que siempre encontraremos una fascinación renovada por la ciudad habitada y, por extensión, por la deshabitada. Los espacios vacíos también hablan de nosotros. Bajemos a la densidad de algunos de estos espacios vacíos que conectan el cine español con la urgencia de lo mental y lo imaginario. En 1938 el Departamento Nacional de Cinematografía de España, dependiente de las tropas nacionales, encarga al director y diplomático Edgar Neville la factura de un documental que refleje las consecuencias de la toma de la Ciudad Universitaria de Madrid. Sólo hay una consigna: la pieza audiovisual debe hacer hincapié en “la fiereza destructora” del bando republicano. *La Ciudad Universitaria*, que así se llama la obra, está dedicada, entre otros, “a los que han venido a esta Ciudad ha doctorarse en la muerte”. La

manipulación de los hechos en esta obra es evidente, el carácter propagandístico más que llamativo, pero Neville muestra los pabellones universitarios totalmente vacíos y derribados, paralizados por el miedo, y es entonces cuando comprendemos lo que fue aquella ofensiva. El Hospital Clínico, el Palacete de la Moncloa, decenas de edificios colindantes que ahora son puro esqueleto de hormigón y hierro. Y aunque pesen sobre este “documental” todas las dudas del mundo, hay una verdad profunda en sus imágenes que precisamente ponen en evidencia que los espacios vacíos necesitan inmediatamente ser habitados. Los últimos minutos los utiliza Neville para mostrar Madrid desde el paraje de la Ciudad Universitaria. No perdemos de vista el Palacio Real, sobresalen las cúpulas de las iglesias de la ciudad, las viviendas distribuidas en caótico orden, el edificio de Telefónica oteando la Gran Vía... El mensaje propagandístico de que la ciudad “pronto ejercerá de ciudad liberada” se revuelve contra sus pretensiones y nos

descubre que la vida en la ciudad también es posible bajo la dinámica de las bombas. Al fondo está Madrid. La ciudad habitada.

Porque la ciudad se organiza en torno a dimensiones cambiantes y alteradas: arriba y abajo, dentro y fuera, estrecho y ancho, vacío y lleno. *Carne trémula* (1997) no es un filme de Almodóvar que goce de gran predicamento y, sin embargo, es una interesante historia de personajes inadaptados que buscan en todo momento su acoplamiento perfecto. En el filme observamos como la ciudad habitada se cambia de muda: allí donde antes descansaban enormes descampados con chabolas y casas bajas, ahora se prodigan las grandes arterias y un nuevo proyecto de *sky line*. En *Del rosa... al amarillo* (Manolo Summers, 1963) lo que más llama la atención al espectador son los bulevares del barrio de Salamanca donde los niños juegan y exprimen sus largas tardes de verano. Sin pedir permiso, multiplicándose en alboroto y primeros descubrimientos,

estos niños que pueblan la película ponen en evidencia el vacío ocioso que la calle Juan Bravo, a día de hoy, oferta a los chavales. Precisamente la condición de ciudad habitada, habitada por vivida, era un signo de distinción de Madrid en la anécdota que Fernán Gómez (1992, p. 36) solía contar: “A comienzos de los 50 visitó España el genial escritor armenio-americano William Saroyan y dijo de Madrid que lo que más le había gustado era que en cualquiera de sus calles se veían niños jugando”. [Foto 35]



Foto 35

El habitar, en suma, es ser en el mundo. Es cambiar las cosas de sitio, alterar los caminos es identificarse en espacios concretos. Los monumentos, las sendas, los bordes, los distritos, los hitos, los nodos no son nada sin la experiencia de sus habitantes y las actividades que en ella despliegan. De nada serviría, pues, una espléndida ciudad vacía, aun cuando estuviera construida bajo la armonía y el orden. El ciudadano no sólo observa, sino que forma parte también de la realidad que le rodea, y nuestras impresiones, nuestras percepciones, y alteran y modelan los espacios urbanos.

Por eso, muchos de los estudios que hoy se centran en investigar la ciudad como constructo –y este en cierta manera es uno de ellos– se convierten también en ensayos sobre los individuos y los conjuntos que conforman los mapas urbanos. Rizo (2005) achaca este cambio de objetivo a que las grandes megalópolis de hoy en día “impiden estudios a gran escala, y es por ello que proliferan, sobre

todo, investigaciones sobre micro-espacios urbanos”<sup>51</sup>. Nosotros podemos ir más allá afirmando que, en determinadas ocasiones, las ciudades no sólo se estudian sobre micro espacios urbanos sino desde el conocimiento de su dimensión humana, desde su carácter habitable.

La ciudad habitada es un conjunto de órganos y huesos recubiertos de una fina piel. La sangre circula por sus avenidas, por las calles, se arremolina en las plazuelas, la ciudad también respira aunque le cueste. Habitar es sentirse identificado, es conocer la orientación para llegar al destino deseado. Sucede que en *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013) los jóvenes que hormigean por la película van de un sitio a otro en aparente desconexión; sucede que en un momento determinado atraviesan la Plaza Mayor de Madrid

---

<sup>51</sup> Rizo, Marta, “Conceptos para pensar lo urbano”, en *Bifurcaciones, Revista de Estudios Culturales Urbanos*, nº 6, 2005. Disponible en: <http://www.bifurcaciones.cl/006/Rizo.htm>

de punta a punta, en silencio real o imaginado, sucede que no sabemos por qué pensamientos viajan.

#### **2.6.4. Dos ejemplos simbólicos de la ciudad en el periodo de entreguerras**

Cerraremos este capítulo sobre cine y ciudad volviendo los ojos a dos ejemplos concretos que ilustran a la perfección el carácter simbólico de las ciudades. El espacio urbano, muy posiblemente, quizá no haya encontrado mejor predicamento que en ese espacio de tiempo que la historia quiso catalogar de periodo de entreguerras. La fabulación de la vida moderna y el adiós a las viejas estructuras encuentran su descanso sobre secuencias urbanas que hablan de las contradicciones que germinan en la ciudad.

Piault, en su libro *Antropología y cine*, nos acerca a uno de esos primeros experimentos cinematográficos que acometen la difícil tarea de tomarle el pulso a una ciudad.

Foto 36



*Berlín, sinfonía de una ciudad* (Walter Ruttmann, 1927) se convierte en una obra audiovisual mecánica y latente donde la famosa urbe alemana se presenta como organismo vivo. Ruttmann presenta en armonía enormes piezas de hierro, ruedas dentadas que giran sin cesar y un machacón runrún que pisa el empedrado de las calles y los suelos de las fábricas. En *Berlín* hay muchas realidades, no sólo una, y la visión poliédrica del autor, aunque con la mirada típica estilizada de las vanguardias, proporciona una idea aproximada de que lo real es tan sólo un elegante

juego de espejos. Como la cámara del director se entretiene en los paisajes industriales de la ciudad, en ocasiones su mirada parece ser fría y estática, pero allí están las calles amaneciendo y los comercios colgando sus carteles de abierto. Que en ocasiones el Berlín de Ruttmann –sería más acertado quizá hablar de los “berlines”– se parezca más a un gran telón impávido que a un espacio urbano vivo y cálido, quizá se deba a que esta particular sinfonía cinematográfica venga influida por el pasado abstracto y geométrico del director. Recordemos que ya en sus primeras obras, tales como *Opus I* (1921) y *Opus II* (1922), Ruttmann experimenta con formas geométricas animadas, verdaderas sinfonías espaciales que van sincronizadas con la música. *Opus I* comienza con la aparición de formas circulares, de color verde botella, que nos recuerdan a las luces difuminadas de una gran ciudad. A este vanguardista, antes de caer en manos del régimen nacionalsocialista para rodar junto a la fascinante Leni Riefensthal *El triunfo de la*

*voluntad* (1935), se le ocurre poner en marcha el proyecto *Wochenende* (1931), una cinta sin imágenes que tan sólo recoge los ruidos que se suceden en las calles de Berlín durante una jornada. [Fotos 36, 37 y 38]



Foto 37

Pero volvamos a *Berlín, sinfonía de una ciudad*, pues comprobaremos que el autor necesita del movimiento, de un cierto caos armónico, para consolidar en el montaje una

pujante puesta en escena. Los espacios de la ciudad, predominantemente oscuros, están siempre asaltados, en cuestión de segundos, por (de nuevo) las formas geométricas y las frecuencias de sonidos. El movimiento, en definitiva, es la esencia de este filme adelantado. Lo explica perfectamente Pascal cuando dice: “Nuestra naturaleza está en movimiento. El reposo absoluto es la muerte”.



Foto 38

Es curioso observar como a unos miles de kilómetros de distancia de la capital alemana, el multidisciplinar Giménez Caballero se plantea trasladar una identidad de Madrid –la más festiva y mitológica– a la experiencia cinematográfica. Alejado del carácter abstracto de Ruttman, pues de abstracto sólo tiene Giménez Caballero su personalidad y sus quehaceres, que ya es bastante, el famoso director de la revista *La Gaceta Literaria*, filma en 1930 el cortometraje *Esencia de verbena*. La pequeña pieza es un canto al Madrid más popular, al folklore y a la fina inteligencia, con un destacado montaje trenzado y que en su tiempo fue calificado de poema documental. En él encontramos influencia de asociaciones visuales y collages, y aparecen figuras populares del Madrid de la época: desde el escritor falangista Samuel Ros al mismísimo Gómez de la Serna. Sin embargo, una cierta estilización en el montaje, y en las escenas elegidas, hacen que *Esencia de verbena* no llegue a ser contemplado del todo como un documental al

uso, meramente informativo, sino que se acerque más al concepto vanguardista del retrato de realidades, un noticiario en todo caso achispado. La película se queda a medio camino de la experimentación sinfónica de Ruttman y de los primeros filmes-documentales que rodó en su

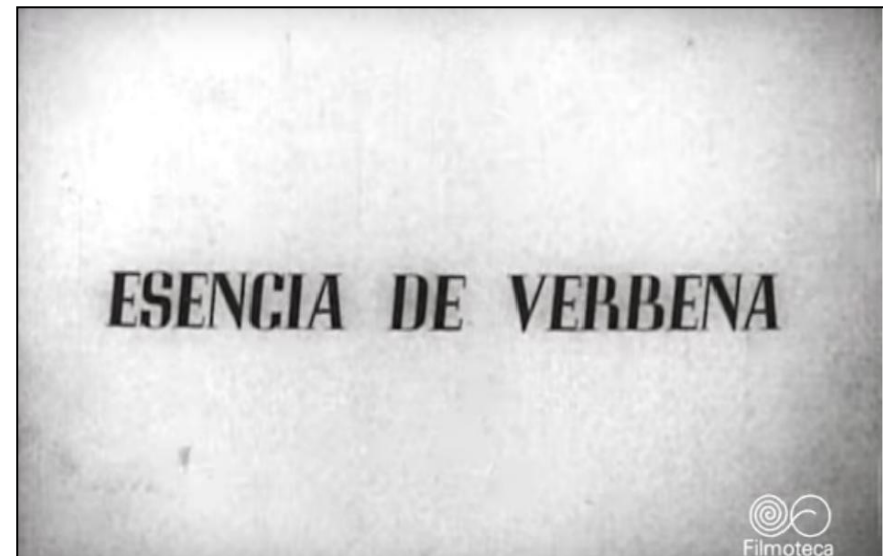


Foto 39



momento Segundo de Chomón (*Boda de Don Alfonso XIII, Revista militar en Carabanchel...*). [Foto 39]

*Esencia de verbena*, que se estrenó en el cine Callao de Madrid, también se presentó en Les Ursulines de París, e inauguró el 29 de noviembre de 1930 la tercera temporada del Cineclub Español, acontecimiento cultural también dirigido por Giménez Caballero. Como recogen Cebollada y Santa Eulalia en *Madrid y el cine*: “El programa de mano del Cineclub anunciaba ‘intervención especial y cinemática de Ramón Gómez de la Serna, que actuará dentro y fuera del film (2000, p. 106)”. Ramón se encarga de comentar en vivo la producción, ya que ésta no dispondrá de comentarios hasta 1947, cuando su director, que ya forma parte activa del Movimiento nacional, decida reestrenarla con sonidos acoplados. Gubern dedica un capítulo de su libro *Proyector de luna* (1999) a esta obra de Giménez Caballero, que para muchos críticos de la época se convertirá en una de las piezas claves de la vanguardia cinematográfica española.

Ahora, con el paso del tiempo, y con el daño que han infligido en ella los posteriores comentarios que se añadieron, no nos parece una cinta estrictamente vanguardista, aunque sí contiene ciertas características que la acercan a la concepción moderna del cine. En primer lugar, aunque la temática más bien podría pecar de popular, el tratamiento de la verbena –de la verbena madrileña–, es un canto al espacio urbano, y además el montaje y el ritmo que impregna el autor a la obra la hace más arriesgada que la mayor parte de las producciones españolas que por aquella época se concebían. El crítico Luis Gómez Mesa, en *La Gaceta Literaria*, así lo afirmaba:

En suma: ‘Esencia de Verbena’ revela en la dirección un sentido moderno del oficio y muy excelente gusto. Sólo en el montaje se descubre cierto

desentrenamiento: marcha demasiado deprisa, sin ritmo uniforme<sup>52</sup>.

Si Ruttmann en Berlín utiliza las vías del tren y las ruedas de este para conformar un panorama urbano abstracto, Giménez Caballero divide su propuesta en doce capítulos por donde desfilan autómatas, norias, tirovivos, motivos religiosos y populares, mantones de Manila, bailarinas... También aparece, como ya dijimos antes, el propio Ramón. Gómez de la Serna [foto 40] hace su aparición en tres momentos concretos: ejerciendo de muñeco de pimpampum, girando la cabeza como un autómata en sintonía con el ritmo de un carrusel, y toreando a un toro de cartón. Motivos verbeneros, urbanos en esencia, ordenados vertiginosamente enlazando ideas y

---

<sup>52</sup> Gómez Mesa, Luis, (15 de diciembre de 1930), *Boletín del Cineclub 15ª sesión – Exaltación de lo documental La Gaceta Literaria*, p. 10.

promulgando collages, con aparición, en el comienzo, de una guitarra cubista pintada por Picasso. Pues precisamente *Esencia de Verbena* es eso: la extraña y carnal mezcla de lo popular y lo moderno, que Gubern (1999) traduce en “una nítida y elocuente encrucijada entre la etapa vanguardista y cosmopolita de Giménez Caballero y su posterior fase españolista”. Del delirio futurista al



Foto 40

fascismo: “En España la vanguardia funcionó no sólo como impulso cosmopolita sino como sublimación localista”.

Lo cierto es que *Esencia de Verbena* es un interesante fresco sobre las fiestas populares de la capital. Giménez Caballero, sin presumiblemente conocer el filme de Walter Ruttmann, lo subtitula *Poema documental de Madrid en 12 imágenes*. La cinta se rueda durante el verano de 1930 por distintos paisajes del Madrid tradicional, así se suceden imágenes de las verbenas que acontecen en la capital durante el estío: la verbena de San Antonio, las fiestas de la Virgen del Carmen, las de San Lorenzo, San Cayetano y, por supuesto, la verbena de la Virgen de la Paloma. Así aparecen las inmediaciones del Paseo de la Florida, la Puerta de Toledo, El Rastro y el barrio popular de Lavapiés, la Pradera de San Isidro, Cibeles...

Temática, esta de las verbenas, muy alejada de la sinfonía pulcra de Walter Ruttmann. Las fiestas populares y sus ritos parecen pertenecer –quizá por su carácter

misterioso, dionisiaco y mediterráneo– a nuestras fronteras. Desde las pinturas de Goya, recordando estampas como *Disparate de Carnaval*, a la realidad oscura de Gutiérrez Solana, los *Puestos post-expresionistas* de Ponce de León, y las visiones de Maruja Mallo, trabajos estos últimos que García Lorca define como mezclas geniales de “verbena y espantajo”, donde toda la belleza del mundo “cabe dentro del ojo”<sup>53</sup>. Materia, que por sublime ósmosis, se traslada también a nuestra cinematografía, recordando tan sólo ahora algunos títulos de Edgar Neville como *Verbena* (1941) y *Domingo de carnaval* (1945); la recreación festiva a ritmo de máscara que tiene lugar en la oscarizada *Belle Époque*

---

<sup>53</sup> No hemos logrado dar con el documento donde García Lorca dejase escritas estas palabras para referirse a Maruja Mallo. La mayoría de teóricos del arte que han estudiado a la pintora añaden esta definición a sus estudios y/o artículos –como nosotros hemos hecho– sin indicar su procedencia. Bien pudieran ser unas impresiones del poeta recogidas al vuelo. Aunque esta apreciación no es muy ‘académica’, no podíamos dejar de apuntar esta definición por su afinada carga emotiva y poética. Aprovechamos, además, para recomendar el pequeño libro que Gómez de la Serna escribió sobre Maruja Mallo, publicado por Losada, en Buenos Aires, en 1942.

(Fernando Trueba, 1992); el carácter festivo constante que se cuela en algunas de las obras de García Berlanga; la solanesca ciudad de *El mundo sigue* (Fernando Fernán Gómez, 1965); o aquellas dos primeras versiones de *La verbena de la Paloma* que nuestro cine más temprano levantó (la primera de 1921 bajo dirección de José Buchs, y la segunda de 1935 obra de Benito Perojo).



## **2.7. Madrid y el cine**

### **2.7.1. Aproximación a la historia del cine en Madrid (producción, distribución y exhibición)**

Acerquémonos ahora, por complementar el tema, a una cuestión justa sobre la incidencia de los tres principales procesos en la cadena comercial de un filme (producción, distribución y exhibición) en la ciudad de Madrid. Valorando, además, que la capital ostenta, desde aproximadamente la década de los años veinte, el privilegio de ser el epicentro de la industria cinematográfica española. Es muy posible que de todas las industrias nacidas a comienzos del siglo XX fuese el cine uno de los negocios más prósperos del nuevo orden económico. Pero también esta industria es una de las que de manera más directa vivió desde un primer momento los cambios producidos en la sociedad de consumo. No es difícil imaginar que si Madrid es la ciudad

española que más veces sale en nuestra cinematografía es porque, presumiblemente, aquí ha estado instalado este sector.

Los empresarios madrileños, sin embargo, son muy reacios al nuevo espectáculo nada más iniciarse el siglo. Pese al éxito que las primeras proyecciones obtienen, el público de la ciudad sigue prefiriendo otras “distracciones” tales como el teatro, los toros, las variedades, las operetas y zarzuelas:

En Madrid, durante los años que transcurren entre la primera proyección (mayo de 1896) y el inicio del nuevo siglo, el cine no ha logrado encontrar aún su lugar definitivo (Montero y Cabeza, 2005, p. 14).

El gusto de los madrileños por las formas tradicionales de la cultura favorece que los pioneros de la cinematografía en nuestro país se concentren en la zona

levantina y en Cataluña. Barcelona y Valencia, ocasionalmente Zaragoza, verán cómo las primeras productoras con financiación española se asientan en su territorio. Destacable es el caso de la Ciudad Condal, donde el cinematógrafo de los Lumière se instaló en los estudios “Napoleón” y, debido al éxito de público y de crítica, se convirtió en una sala estable de proyecciones. Anotemos también que el carácter cosmopolita de Barcelona por aquellos años (ciudad comercial, urbe marítima, lindante con Francia) favoreció el tránsito de pioneros de toda Europa para difundir sus películas. Toda la historiografía acerca de este tema señala a Hispano Films y a Studio Films como las primeras (grandes) productoras de nuestra industria. La progresiva profesionalización del sector, sin embargo, dio al traste con la inclusión de paisajes urbanos en los primeros filmes, pues para atraer la atención de los espectadores con mejores y más sólidos argumentos, se dejaron atrás la toma de paisajes, de desfiles y corridas de

toros, de calles y plazas atestadas de gente. La estilización del cine de la época apostó por los grandes dramas, las adaptaciones literarias de nuestros clásicos y relatos costumbristas de corte rural que colaboraron en el abuso de escenografías rancias y localizaciones rústicas. Una de las más destacadas producciones fue *El ciego de la aldea* (1906), filme de capital valenciano que incluso se exportó fuera de nuestras fronteras. Sin embargo, las malas condiciones de algunas de las barracas que programaban cine, así como un ambiente intelectual demasiado reticente a esta nueva manifestación artística ralentizaron la consolidación de este sector en el país. Benet (2012, pp. 46 – 47) se atreve a formular una hipótesis acerca del rechazo de algunos autores del 98 al cine:

Podemos proponer algunas razones para entender el desconcierto: la voracidad con la que el cinematógrafo entrecruzaba y fundía la técnica moderna con tradiciones

artísticas o literarias, su declarada vocación comercial, su interés por llegar a las masas, su inagotable fuerza acaparadora y recicladora de imaginarios populares o de modelos de la alta cultura para crear una síntesis niveladora, su tratamiento de asuntos narrativos embutidos en formatos propios (como los géneros filmicos), e incluso la capacidad de incorporar, renovar y dar nueva salida a formas de distracción popular en decadencia.

Obviamente todo esto esconde el clásico enfrentamiento entre lo viejo y lo nuevo, y es fiel reflejo de que nuestro país aún estaba asimilando estas nuevas dinámicas sociales. La neutralidad de España durante la Primera Guerra Mundial, aun cuando sí que llegó a ocasionar determinadas consecuencias económicas y sociales, posibilitó que la modernización de las ciudades tomara impulso. Un nuevo escenario político se vislumbraba

en el horizonte y se produjo una regeneración de la vida cultural con escritores y autores que mostraban ya verdadera pasión por la narrativa cinematográfica. Nosotros ya hemos nombrado en nuestra investigación el interés de Ramón por el séptimo arte en *Cinelandia*, pero a este ensayo fetichista pueden seguirle *Vida de Greta Garbo*, de César Arconada; *Reflexiones sobre el cinematógrafo*, de Antonio Espina; o *Indagación del cinema*, de Francisco Ayala. Este último es un interesante ensayo, publicado en la *Revista de Occidente* en la primavera de 1929, donde el escritor andaluz refuerza el carácter industrial del *cinema* sin olvidar acertadamente su profunda esencia artística:

Nunca hubo una manifestación artística que dependiera en tan alta medida de factores ajenos a la intención estética misma. Su dependencia está cifrada en el hecho de que las intenciones estéticas deben manifestarse en el cine a través de una estructura de



empresa industrial que, como tal, tiene su propio fin, específico e independiente: el lucro (Ayala, 1929, p. 50).

La apreciación de Ayala llegó algo tarde, pues Hollywood desde 1911 se asemejaba ya a una eficaz máquina de hacer dinero, sin embargo sus palabras confirman que en la década de los años veinte se produjo en España la consolidación industrial del cinematógrafo. Y esta vez sí, esta vez Madrid tenía mucho que decir. A este respecto es notable la lista de productoras madrileñas que registró García Fernández (1985) en el periodo que abarca la década de los años 20. Más de 60 casas, algunas demasiado fugaces, que sin embargo motivaron la centralización de la industria. De todas ellas conviene destacar a Atlántida S.A.C.E., una firma bien estructurada en los inicios, de ideología católica y conservadora, que llegó a alterar los gustos del público al dejar a un lado los dramas rurales y apostar por el costumbrismo de corte

folklórico. La productora, que confió parte de sus éxitos al director José Buchs, entró en la historia del cine gracias a *La verbena de la Paloma* (1921), adaptación de la zarzuela homónima. Aunque la película recrea un Madrid decimonónico, e incluso parte de las localizaciones fueron grabadas en estudio (gracias al buen trabajo del escenógrafo Emilio Pozuelo), algunas de las escenas que se suceden en la verbena están rodadas en exteriores de la ciudad aprovechando las fiestas populares del verano. Deseamos entender que el avance de la industria cinematográfica en Madrid llevó parejo también el desarrollo de la imagen de la ciudad en “su” cine. Vistas así las cosas, el interés del público por esta zarzuela cinematográfica contribuyó a la consolidación de una temática costumbrista, de marcado carácter nacional, que se reconoció en el

sainete<sup>54</sup>, en lo popular, en el género chico y en la exacerbación de lo folklórico. Añadamos en nómina otros tres nombres de notable interés para la cinematografía nacional: Florián Rey, Manuel Noriega y Eusebio Fernández Ardavín. Aunque el primero de ellos consiguió levantar dos obras maestras del melodrama rural en los años 30 (*La aldea maldita* y *Nobleza baturra*), sus inicios en el cine se adscribieron a la adaptación de zarzuelas populares tales como *La Revoltosa* (1924) o *Gigantes y cabezudos* (1926). Curioso es el caso de Noriega, del que no se dispone una biografía muy formada, pero que entre 1923 y 1926 realizó

---

<sup>54</sup> Espín Templado recoge la primera aplicación de la palabra ‘sainete’ en nuestra lengua referida al ámbito teatral: parece ser que Ricardo del Turia, en 1616, la utilizó en su “Apologético por las comedias españolas”, afirmando que se trata de un “intermedio estimulante del gusto del público que pedía en las comedias el tono de la música, no sólo alegre y joli, pero corrido y bullicioso, y aun avivado con sainetes de bailes y danzas que mezclan en ellas”. Podemos encontrar más información en el artículo disponible en: <http://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/viewFile/9486/9042>

nueve películas destacando la recientemente restaurada *Alma de Dios*. [Foto 42]

El desarrollo del sector, pese a que los espectadores se sentían atraídos por las cintas extranjeras, aseguró unas labores de producción y distribución optimizadas, así como una red de exhibidores que alteraron de forma radical nuestro paisaje. Las barracas provisionales de colores chillones dejaron paso a grandes construcciones que en su justa medida pretendieron imitar a determinadas salas de cine –verdaderos palacios de la proyección– de París, Nueva York o Los Ángeles. De esta manera, el cine no sólo afectó al pensamiento humano sino que también modificó el trazado urbano de las ciudades:

Los grandes cines de atrevidas líneas se apoderan del tramo central de la Gran Vía de Madrid animando la noche de la ciudad (Palacio de la Prensa de Muguruza;

Capitol de L. Martínez Feduchi y V. Eced). [...] (Pérez Rojas, 2003, p. 856)



Foto 42

En la prensa, además, comenzaron a aparecer puntuales noticias de cine, y se editaron las primeras revistas cinematográficas que evidenciaban la importancia de consolidar un *star system* nacional. Se entenderá entonces que ante esta nueva industria floreciente, transmisora además de ideales políticos, estéticos y morales, los poderes públicos (movidos más por el afán recaudatorio y regulador que por motivos culturales) comenzaron a legislar y a poner orden. Asimismo hizo su aparición la censura oficial, pues ya en 1924 dentro del Directorio Militar que encabezó Primo de Rivera, el aparato crítico se instaló en Barcelona dentro de la Dirección General de Seguridad<sup>55</sup>. En este contexto hay que destacar

<sup>55</sup> Miguel Primo de Rivera (1870 - 1930), capitán general de Cataluña, encabeza el golpe de Estado del 13 de septiembre de 1923; desde entonces, y hasta los primeros días de 1930, se sucedieron diversas fases dentro de una dictadura de corte peculiar. El gobierno de Primo de Rivera centró sus éxitos en los logros económicos, al mismo tiempo que reforzó el nacionalismo español y atacó el separatismo catalán de forma autoritaria. En lo que nos concierne, la dictadura de Primo de Rivera coincide en el tiempo con una época

la celebración en Madrid, en octubre de 1928, del I Congreso Español de Cinematografía, liderado por la revista *La Pantalla*, que pretendió evaluar la evolución del cine español y detectar cuáles eran sus principales problemas. El Congreso resultó ser un esfuerzo frustrado pues, como todos los historiadores interpretan, la Dictadura estaba demasiado encima de los organizadores; lo que no quitó para que se pidiera mayor protección gubernamental para las producciones españolas. Los profesionales del cine clamaron, además, por una regularización más justa de sus oficios. En el *ABC* madrileño del día 5 de septiembre de 1928, Martínez de la Riva se hizo eco de manera triunfal de este encuentro:

---

de esplendor cultural en nuestro país, consolidada más tarde con la llegada de la II República, encontrándose la industria cinematográfica en plena fase de desarrollo y crecimiento.

Hoy queremos congratularnos del primer triunfo logrado al solo anuncio del Congreso, triunfo que constituye un gran paso en el avance de los destinos cinematográficos españoles (*ABC*, 5-IX-1928, p. 11).

El mismo periódico informó días después acerca de su inauguración:

Ayer [por 16 de octubre] ha sido inaugurado oficialmente por el ministro de Instrucción pública y Bellas Artes, el primer Congreso español de Cinematografía. Con él se inauguraba también la Exposición del séptimo arte. El aspecto feérico que el Palacio de Cristal, del Retiro, presentaba, dedicado a la exaltación del cinematógrafo, es cosa que debe satisfacer a cuantos se interesan por esta moderna manifestación artística, que está revolucionando al mundo en sus nuevas modalidades, base, al mismo tiempo, de progresos industriales, de riqueza y de portentosas expansiones comerciales (*ABC*, 17-X-1928).

Al menos, a consecuencia de la celebración de este congreso, el Consejo de Economía Nacional aprobó una Real Orden para que se estimulase la producción de películas españolas, se consolidara la distribución de las mismas y se garantizase su proyección en las pantallas nacionales, y a poder ser también en las internacionales gracias al estímulo de la venta al extranjero. Propósitos todos demasiado complejos teniendo en cuenta la fuerza poderosa de la industria de Hollywood: a la maestría que demostraban sus directores en las distintas producciones del sistema de estudios, además había que añadir que el avance tecnológico clave de esta época -la incorporación del sonido a la narrativa cinematográfica- alteró, por unos instantes, la aparente solidez de nuestra industria.

Por su parte, los que sí parecieron aceptar el *cinema* como símbolo de los nuevos tiempos fueron los poetas y escritores que conformaron la generación del 27. Ya fuera por marcar distancia con los protagonistas de la vida cultural

“pasada”<sup>56</sup>, o bien porque de verdad comprendieron que el hecho cinematográfico explicaba su acelerada existencia, Lorca, Alberti, Aleixandre, Salinas y algún otro nombre victorioso salpicaron poemas y prosa de experiencias cinemáticas. Famosos fueron los versos de Rafael Alberti a los cómicos del cine, así como el interés de muchos otros en dejarse ver por el Cine Club Español que organizaba un extravagante Giménez Caballero. Luis Cernuda alimentó su infancia de películas y películas que vió en los tempranos cines sevillanos, y por eso posteriormente su poética se impregnó de recuerdos cinematográficos y de odas a los actores más masculinos. Cernuda encontró en el cine el camino más efectivo para acercarse al deseo:

---

56

Recordemos que los integrantes de la llamada Generación del 98 recibieron al cine de muy diversas maneras. Utilizando la nomenclatura creada por Pío Baroja en un acto de 1929 existían los cinematófilos (Azorín y Valle-Inclán), los cinematófobos (Antonio Machado y Miguel de Unamuno) y un tercer grupo sin bautizar formado por los que se muestran indiferentes (Ramiro de Maeztu y el mismo Baroja).

Así, escribe a su amigo Higinio Capote en diciembre de 1926: “He visto ‘La viuda alegre’, ‘Monsieur Beaucaire’ de Valentino y ‘El pirata negro’ de Douglas Fairbanks. Las dos primeras tienen momentos encantadores”, y en la postdata de la misma carta: “Quiero enviarte el nombre de un admirable actor de cine del que he visto una película: George O’Brien<sup>57</sup>”.

Poco dura ya el encanto por los actores mudos, pues como vimos anteriormente el gran cambio que se produce, a partir de la década de los treinta en nuestro cine, se refiere a la aparición del cine sonoro. Esta transformación de la industria coincidió con una alteración profunda de la vida política española: la monarquía de Alfonso XIII cayó en desgracia, y el 14 de abril de 1931 se proclamó la II República. Sin embargo, en apreciación de Gubern:

---

<sup>57</sup> Como bien señala Ruiz Silva en “Arte, amor y otras soledades en Luis Cernuda”, varios son los fragmentos de cartas que publicó López Estrada del poeta sevillano en la revista “Insula”, en el mes de febrero de 1964.

Si los gobiernos republicanos se ocuparon poco del cine, el cine tampoco se interesó por el nuevo régimen. Solamente se produjo un film políticamente celebrativo de la causa republicana, ‘Fermín Galán’ [...]. Mientras que la discutida Ley de Divorcio de marzo de 1932 tuvo un eco oportunista en la comedia ‘Madrid se divorcia’ (1934), de Manuel Benavides y Adelqui Millar (2005, p. 124).

Esto no quita para que durante este periodo histórico, antes del advenimiento de la Guerra Civil, se consolidaran las productoras mejor dispuestas y se estrenaran algunos de los éxitos más tempranos del cine español. Caparrós Lera (1981) recuerda cómo algunos títulos se posicionaron por delante del cine de Hollywood, y cómo desde el punto de vista tecnológico el país intentó modernizar sus equipos de grabación, así como los exhibidores sus espacios para una mayor calidad de las proyecciones sonoras. Este clima

favorable hacia el hecho cinematográfico conllevó, además, que los cineclubs se multiplicaran por todo el país. Siguiendo la estela de los estudios Orphea, localizados en Barcelona, la ciudad de Madrid contempló como instalaciones modernas y debidamente equipadas se levantaron en sus calles: los Estudios Ballesteros Tona Films, ubicados en la calle Martín de Vargas que ocuparon posteriormente el número 53 de García de Paredes; Cinearte, situados en la céntrica plaza del Conde de Barajas, donde aún a día de hoy sus paredes siguen albergando grabaciones de vídeo y audio para *spots* y producciones audiovisuales; los reconocidos CEA, edificadas en un solar de Ciudad Lineal; y los famosos estudios Chamartín, bautizados en 1962 como Estudios Bronston, y hasta hace bien poco conocidos como los Estudios Buñuel de TVE. Sumemos a estos cambios importantes la aparición de nuevas productoras como la madrileña Star Film, la ilustrada Filmófono y, en especial

Cifesa, de marcado carácter conservador. Star Film, fundada por la barcelonesa Rosario Pi –una de las primeras mujeres directoras de nuestro cine–, contribuyó al auge del sonoro con la producción de la primera película de Neville en España, *Yo quiero que me lleven a Hollywood* (1931), y con la puesta en marcha de *El gato montés* (1935), adaptación de la famosa opereta homónima de Penella. El nombre de Filmófono, por su parte, está íntimamente unido al de su fundador, el empresario vasco Ricardo María de Urgoiti. Urgoiti entró al mundo del cine para patentar unos dispositivos mecánicos que permitieron una mejora en las producciones sonoras; sin embargo, al descubrir el cine soviético, Filmófono amplió su negocio hacia la distribución, dando a conocer en España las cintas de Eisenstein y Pudovkin, así como otros filmes europeos de marcado carácter autoral. La posterior unión de Urgoiti con un joven Luis Buñuel, quien acababa de desembarazarse de un polémico bautizo surrealista, condujo a las primeras

producciones de la firma: *Don Quintín el amargao* (Luis Marquina, 1935); *La hija de Juan Simón* y *¿Quién me quiere a mí?*, de José Luis Sáenz de Heredia, de 1935 y 1936, respectivamente; y *Centinela alerta* (Jean Grémillon, 1936)<sup>58</sup>. El caso de Cifesa es más complejo por tratarse de una de las productoras más importantes de nuestro cine, pasando de mera empresa familiar a gran sociedad cinematográfica con sede central en Madrid, y exclusividad para distribuir todas las películas de la Columbia Pictures. El modelo de Cifesa enseguida se asemejó al de los estudios de Hollywood, y por eso, tras unos primeros filmes que pasaron sin pena ni gloria por las carteleras, consiguieron dar con el secreto del éxito y remover al público español. De esta manera, la compañía produjo grandes éxitos como la nueva versión de Benito Perojo de *La verbena de la Paloma*

---

<sup>58</sup> Algunos investigadores han llegado a apuntar que realmente fue Luis Buñuel quien dirigió las primeras producciones de Filmófono, pero que por motivos ideológicos, para no perjudicar a la productora de Ugoiti, pidió que su nombre no apareciera en ninguna de las cintas.

(1934), sucesivos aciertos de Florián Rey tales como *La hermana San Sulpicio* (1934), *Nobleza baturra* (1935) y *Morena Clara* (1936), o *La reina mora* (1936), de Eusebio Fernández Ardavín:

En 1935, la población española es aproximadamente de 24 millones de habitantes; funcionan en el país más de 3.300 salas y 11 estudios de rodaje, 18 laboratorios, más de 20 productoras en ejercicio (sin citar la iniciativa privada). No sólo afirmamos que en la República nace una industria, sino que ésta es, comparativamente, la más importante que hemos tenido en nuestro país y decimos con Gubern que es la edad de oro del cine español (1984, p. 34).

Pero dicho periodo ejemplar, excesivamente laureado por algunos autores, se oscureció de la noche a la mañana por el estallido de la Guerra Civil. La guerra de España es la



primera guerra moderna del siglo XX, la guerra de las ideologías, una ofensiva fratricida de considerables dimensiones que dividió al pueblo en dos bandos aparentemente irreconciliables. La industria cinematográfica, como todos los sectores y agentes del país, se vió afectada por la nueva situación, mermaron las producciones nacionales, y el cine y sus profesionales se polarizaron en un escenario histórico que propició las historias demagógicas y panfletarias. Pese a este ambiente agobiante el espectáculo tenía que continuar, y parte de los espectadores de las grandes ciudades, los madrileños como ejemplo, siguieron acudiendo en masa al cine, quizá motivados por la búsqueda de un escape instantáneo a tanta miseria y tragedia local. Mientras que las películas norteamericanas ocupaban los primeros puestos en recaudación y visionados —aún se cuelan producciones nacionales de esencia costumbrista en estas listas—, los dos bandos nacionales, y

sus consiguientes subdivisiones, financiaron la producción de filmes pseudo-políticos o materialmente endeble:

Por consiguiente, el grueso de la producción bélica fue de carácter documental y propagandístico, y de producción institucional, si bien en no pocas ocasiones las retóricas de la ficción contaminaron al cine documental, pero también las técnicas del documental a la ficción, como en 'Sierra de Teruel' ('Espoir') de Malraux. En esta cantera bélica se formaron algunos cineastas que llegarían a ser figuras relevantes en el cine español, como los directores Antonio del Amo, Rafael Gil, Arturo Ruiz Castillo y Carlos Serrano de Osma, o los operadores Manuel Berenguer y Alfredo Fraile (Gubern, 2005, p. 165).

No procede en este momento que entremos en las distintas producciones cinematográficas de cada uno de los bandos y sus facciones, si bien es interesante anotar que

una gran parte del cine planteado en este periodo se caracterizó por un marcado carácter de urgencia y por una ligera descentralización en beneficio de otras zonas y ciudades de España. Asimismo la aparición y difusión de los noticiarios revelaron la importancia que las imágenes tuvieron en esta guerra, y ya no sólo hablamos de cine, puesto que la fotografía periodística consiguió ahondar en este capítulo negro de la historia de España. En los últimos años la notoriedad que ha adquirido entre los historiadores y entendidos la película *Carne de fieras* (1936), de Armand Guerra [foto 43], sólo es comprensible porque se rodó bajo el impacto de las bombas, en un Madrid amenazado, convirtiéndose de esta manera en metáfora siniestra y atrayente. Las palabras de Armand Guerra [2005, p. 28] (¿por qué José Estivalis Cabo eligió tan poco afortunado apellido para su pseudónimo?) retumban hoy con una fuerza sobrecogedora:

No se me olvida. No se me olvidará nunca. Acababa yo de regresar a mi casa, en Madrid, en la avenida de Menéndez Pelayo, 19, duplicado, después de un día de rudo trabajo. Desde las siete de la mañana hasta la caída de la tarde, había estado rodando exteriores de una película titulada 'Carne de fieras', en los jardines del Retiro [...]. Poco después de cenar, y cuando ya me disponía a acostarme, la radio de un vecino confirmaba el hecho. El Gobierno hacía un llamamiento al pueblo, ¡al Pueblo!, con mayúscula, al Pueblo de Madrid, para que acudiera a los centros que se indicaba para aprovisionarse de armamentos y municiones, para hacer frente al levantamiento militar faccioso. Luego, era verdad. Y el Pueblo madrileño no vaciló un segundo, respondiendo en masa a la llamada del Gobierno.



Foto 43

En 1939 el Departamento Nacional de Cinematografía presentó *El Gran Desfile de la Victoria en Madrid*<sup>59</sup>. Un plano aéreo de la capital cede paso a las imágenes rimbombantes del desfile. El narrador, con retórica pomposa, concede todo el protagonismo al Caudillo,

<sup>59</sup> Departamento Nacional de Cinematografía [Ministerio de Educación, Cultura y Deporte – Canal Cultura] 12 de mayo de 2011. *El Gran Desfile de la Victoria en Madrid*. [Archivo de Vídeo] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=VtJjHGQHY4A>

Francisco Franco, quien se dirige a la tribuna central colocada en el Paseo de la Castellana. Incesantemente se oye al público aclamando el nombre de Franco y extendiendo el brazo al paso de los ejércitos de tierra, mar y aire. Toda la planificación de este documento revela la maquinaria fascista que pone en marcha el nuevo régimen y el lenguaje verbal, gestual y hasta cinematográfico que propicia el aparato franquista al menos en los primeros años de la dictadura. Para el Régimen fue fundamental recuperar en cuanto antes una supuesta “normalidad” y proponer nuevos modelos de conducta; además el cine, lejos de ser un estorbo, se convirtió en un fiel aliado para la difusión de los ideales del nacionalcatolicismo. Pero no olvidemos que el franquismo ocupó cuarenta años de la historia de España y, por eso, tratar por igual a todas las fases de esta dictadura es faltar a la verdad y no comprender sus procesos identitarios. Siguiendo el análisis pormenorizado de Monterde (2005), a la primera etapa del Régimen, la que

engloba el llamado periodo autárquico (1939-1959), le correspondió la reconstitución del aparato cinematográfico. Claro está que para llevar a cabo este costoso empeño, el franquismo sí dispuso de mecanismos de control y normativa concreta que consiguieron poner en marcha una “regenerada” industria al servicio de los nuevos ideales:

El punto de partida fue la creación en 1937 de la Delegación de Prensa y Propaganda, dependiente del Ministerio de Gobernación y comandada por el falangista Dionisio Ridruejo; en su seno nacería el Departamento Nacional de Cinematografía (mayo de 1938), encabezado en sus primeros años por Manuel Augusto García-Viñolas [...] En resumen, podemos señalar que entre 1939 y 1951 el cine estuvo bajo la influencia de hasta cuatro departamentos estatales: Gobernación, Comercio e Industria, Secretaría General del Movimiento y Educación Nacional, sin olvidar los sindicatos verticales (Monterde, 2005, p. 188).

Otro elemento fundamental para entender el cine de este periodo es el de la censura cinematográfica. La censura velaba por el “buen comportamiento” del cinematógrafo, e impedía la difusión de ideas, modas o falsas morales que pretendían socavar los principios del régimen franquista. Como señala Monterde (2005), la incidencia de la censura en las cintas nacionales de los años cuarenta será “más relajada” que sus actuaciones en décadas posteriores, sobre todo si tenemos en cuenta que las películas que se realizaron en plena posguerra estaban financiadas desde dentro y apenas se dieron notables casos de producciones privadas. Aunque como veremos más adelante, hasta una película promovida por el régimen como fue *Frente de Madrid* (Edgar Neville, 1939) tuvo que padecer intromisión de la censura al proponer su director en el desenlace una especie de reconciliación nacional metafórica. ¡Qué ocurrencias las de Neville!

Algunas otras medidas que se adoptaron en ese momento, lejos de ser disposiciones temporales, siguen a día de hoy condicionando, en cierta manera, la salud del cine español. Por ejemplo, las primeras leyes oficiales contemplaron el doblaje obligatorio de las cintas extranjeras, se concedieron beneficios fiscales a aquellas películas de producción nacional que vertebraban los ideales del franquismo, y se crearon unos premios sindicales del cine. Siguiendo estas tendencias, y como es natural, el *star system* patrio se reformuló: Alfredo Mayo se convirtió en símbolo nacional y figura clave varonil ostentando el papel de galán y héroe en cintas como *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941) y *¡A mí la legión!* (Juan de Orduña, 1942); la figura femenina, por su parte, se presentó más difusa –son tiempos de fuerza bruta y marcado carácter masculino– pero aun así destacaron Imperio Argentina, Ana Mariscal, Amparo Rivelles, Maruchi Fresno, Josita Hernán, o una independiente y original Conchita Montes. Las productoras,

como es de imaginar, se diversificaron, y frente a nombres como Hércules Films, Ufisa y Manuel del Castillo, destacaban por su prolijidad y cercanía con el régimen, Cifesa y Suevia Films. Poco a poco, la ciudad de Madrid fue retomando su pulso después de un largo asedio, y los cines de la capital recuperaron la frenética actividad de las proyecciones de mañana, tarde y noche. A las grandes salas de cine que se consolidaron en la Gran Vía madrileña, habría que añadir una ingente cantidad de cines de barrio que se convirtieron en verdaderos “espacios sagrados” para los ciudadanos:

Volviendo a la clasificación de los cines, también los había de reestreno exclusivo y, después de ellos, las cintas tomaban rumbo hacia los de barrio, entre los cuales, en la misma clasificación de reestreno, se hallaban algunos con prestancia, distinguidos: Salamanca, Argüelles, Velázquez, etc. A reglón seguido, se situaban

los de segundo reestreno, a los que arribaban las películas bastante tarde, y en la última estación, locales de sesión continua, el último peldaño de la escala, se recibían en lastimoso estado de desgaste y roturas, lo que no constituía un trauma para los frequentadores, que las saboreaban de dos en dos o en jornadas monstruo, a prueba de cinéfilos (Cebollada & Santa Eulalia, 2000, p. 212).

Si en los años cuarenta el franquismo se movió entre la autarquía y la construcción de su identidad, los años cincuenta supusieron para España los inicios de un cierto reconocimiento internacional y de apertura. Los organismos internacionales se agarraron al carácter “pacífico” del régimen, y en 1955 España era admitida en la ONU. Obviamente esta templada situación fue aprovechada por los aparatos de la dictadura para promover eslóganes triunfantes que no impidieron, que de forma natural, se

produjeran algunos conatos de rebeldía obrera, así como el florecimiento de ideas disidentes en el ámbito universitario e intelectual. Ante esta nueva situación, el régimen reformuló sus principios y poco a poco el ideario militar cedió sus cargos a personajes provenientes del ámbito católico. Posiblemente es *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951) la película que mejor refleja el sentir de esta nueva década. En ella se contempla el trasvase del hombre de campo a la ciudad –fenómeno real que ocasionó enormes problemas laborales y de vivienda en Madrid–, pero también expone una aparente contradicción de los equipos censores del franquismo. *Surcos* evidenció las contradicciones que se vivían dentro del régimen, pues a un lado estaba la junta ministerial, liderada por García Escudero, quien creía que la película tenía que ser condecorada con la distinción de Interés Nacional, y por el otro lado estaba la Iglesia, que consideraba la obra de Nieves Conde como un verdadero peligro para la moral católica.

Esta discrepancia de opiniones es tan sólo un ejemplo notable que demuestra que el estudio de la cinematografía del franquismo es más complejo de lo que se presupone. El propio Nieves Conde vió como su filme más notable no pudo gozar de las máximas prebendas del régimen, pese al apoyo constante que le demostró en todo momento García Escudero, y eso que en todo momento el director segoviano reconoció su ideología falangista. “Algo de mi procedencia falangista hay en *Surcos*, que responde a un tipo de cine social ligado a mis añejas y desilusionadas preocupaciones políticas”, explica Nieves Conde (Llinás, 1995, p. 29). El rasero con el que se miden las cosas en la actualidad impide reconocer a determinados autores que *Surcos*, más allá de la ideología del autor, es un filme realista, oscuro y crítico, que pone el dedo en la llaga, y que muestra las bolsas de pobreza, marginación y desesperanza que acumulaba por entonces una ciudad como Madrid. Por cierto, anotemos aquí que en 1957

Nieves Conde estrenó *El inquilino*, una comedia negra protagonizada por Fernando Fernán-Gómez, que muestra las dificultades penosas por las que pasa una familia humilde justo cuando están a punto de ser desahuciados. Esta comedia, como era de esperar, también padeció los ataques de la censura, y pese a ello aún hoy en día se revela como una tristísima fábula moral de un hombre que lo tiene todo pero que en realidad no tiene nada. [Foto 44]

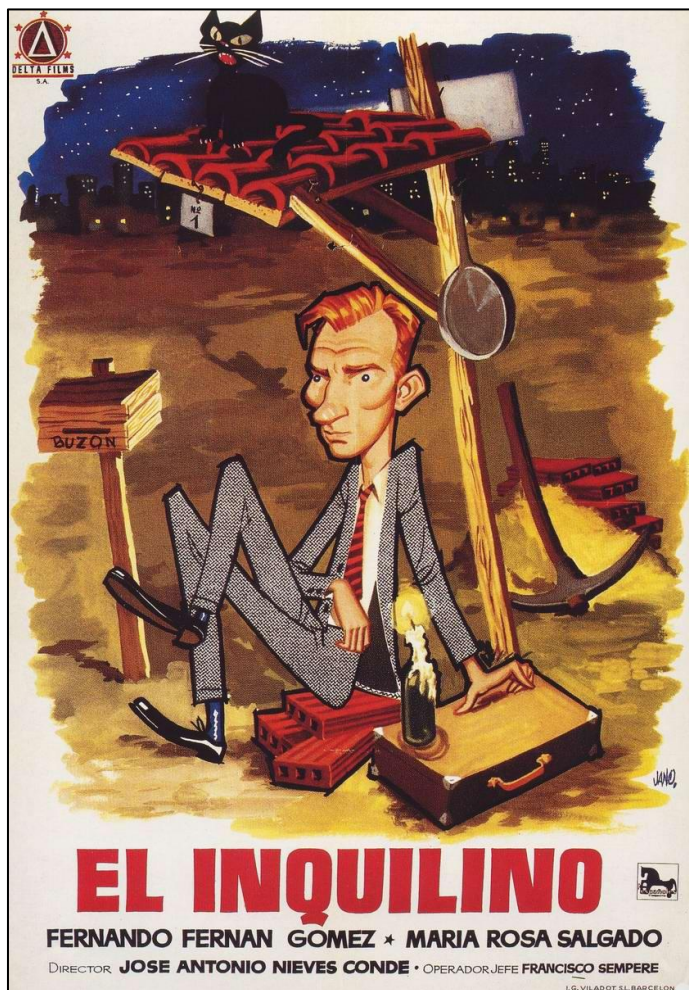


Foto 44

Lo relevante de esta década es que se consolidó, como hemos comentado anteriormente, la Dirección General de Cinematografía y Teatro, órgano dependiente del Ministerio de Información y Turismo. Este departamento ejerció de garante y protector del cine, afianzando las polémicas subvenciones de gran parte del cine nacional. La persona encargada de liderar este nuevo proyecto fue García Escudero, ensayista, político y periodista, que pese a su marcado corte militar quiso renovar las estructuras cinematográficas nacionales en pro de una mayor calidad de las producciones y de una mejora de las condiciones laborales. Ya sabemos que García Escudero tuvo que dimitir por la polémica de *Surcos*, pero aún así la historia le depararía una segunda oportunidad en el mismo cargo a comienzos de los años sesenta.

Los años cincuenta son, como bien demuestra Deltell en su investigación, la década del realismo en nuestro cine, realismo que en ocasiones se funde con los principios del



sainete, con el costumbrismo más popular o con la consolidación de algunos géneros cinematográficos que casan perfectamente con nuestra realidad social. Al cine histórico o de propaganda, fiel en esencia al régimen, habría que añadir las comedias oscuras que poblaban nuestras pantallas, cierto cine negro que se aprovechó de los mecanismos de la elipsis para evitar la censura, y una proliferación del cine religioso:

No obstante, resulta vital comprender un par de aspectos. El más significativo de estos puntos lo representa el cambio de estrategia frente al cine que realizó la Iglesia católica en los primeros años de la década. De una actitud negativa y despectiva hacia el cinematógrafo pasó a una lucha política y económica por participar y controlar la industria fílmica nacional en todas sus vertientes; desde la producción a la distribución y la exhibición (Deltell, 2007, p. 77).

De todas las nuevas productoras surgidas en este periodo cabría destacar a Aspa Films, la casa encargada de promocionar el cine piadoso. Pero también debemos rememorar a Uninci, responsable de *Bienvenido, Mister Marshall* (Luis García Berlanga, 1953), a Altamira S.L., a Ágata Films y a Asturias Films. Estas dos últimas firmas propusieron un sentir en sus producciones mucho más aperturista y ligado a ciertos condicionantes desarrollistas. Si nos tenemos que referir a los directores que reinaron en esta década, aparte de unos recién llegados Ana Mariscal, Pedro Lazaga y José María Forqué, tenemos que citar al húngaro Ladislao Vajda y al italiano Marco Ferreri. Sin embargo, la relevancia fílmica la ostentaron de manera clara algunos de los directores que provenían del ámbito académico. Hablamos, claro está, de Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, a los que por razones obvias debiéramos acompañar del guionista y escritor Rafael Azcona. Una tradición realista esperpéntica en Berlanga,

más una disidencia política en Bardem que se acrecienta con los años, puso en guardia a la censura. Los dos son responsables de la maravillosa *Esa pareja feliz* (1951), comedia urbana con título azucarado que como se puede suponer deja un rastro amargo en el espectador. Fernando Fernán-Gómez o Alberto Closas interpretaron al hombre medio español, antihéroe urbanita que se enfrenta a los avatares de la vida; Elvira Quintillá, Analía Gadé o una jovencísima Conchita Velasco se metieron en el papel de los dispares roles femeninos que poblaban por entonces nuestro cine. Un rápido análisis al *star system* patrio también revela la aparición de nuevos galanes como Paco Rabal y Fernando Rey, pioneros niños prodigio representados en la figura de Pablito Calvo, un excelente corpus de actores modélicos entre los que destacan Manuel Alexandre, José Luis López Vázquez, José Isbert, José Luis Ozorés, María Asquerino y Emma Penella, y la reincorporación de refinadas folklóricas herederas de la

esencia española tales como Carmen Sevilla [foto 45], Paquita Rico, Sara Montiel y Marujita Díaz.



Foto 45

Aires nuevos, sin embargo, llegaron a nuestra industria en los albores de los años sesenta. Las famosas Conversaciones de Salamanca, organizadas por Basilio Martín Patino en 1955, denunciaron la falta de verdad en muchas de nuestras producciones, y se atrevieron a declarar, además, que el cine español era “políticamente ineficaz”. Hijos de aquel espíritu reivindicativo, que se las veían y se las deseaban con la censura continuamente, fueron los integrantes del llamado Nuevo Cine Español. Carlos Saura, Mario Camus, Basilio Martín Patino, Angelino Fons, Miguel Picazo y Francisco Regueiro, entre otros, representaban una postura excesivamente crítica con el cine español anterior, especialmente con aquellas cintas históricas que reivindicaban por la fuerza –y por el cartón-piedra– los ideales del nacionalcatolicismo. Un fresco Carlos Saura manufactura en 1960 la que puede considerarse su primera gran película: *Los golfos*. Los jóvenes que pueblan esta cinta, que deambulan por un Madrid triste, poderoso y

turbador, no tienen nada que hacer, merodean en busca de alguna ilusión, ponen en duda con estos paseos aleatorios un régimen social que nada tiene que ofrecerles. Al otro lado del espejo, pero con una misma idea “combativa”, surgió en la Ciudad Condal la Escuela de Barcelona: directores experimentales, que en la mayoría de los casos autofinanciaron sus obras en busca de una mayor libertad, y que forzaron sus argumentos hasta posiciones meramente estéticas, provocadoras o tímidamente nacionalistas.

Lo cierto es que todos estos movimientos revelaron que algo estaba sucediendo en la sociedad española; la dictadura contempló una gran transformación en los modelos de conducta, y con cierto aire perplejo, puso en marcha medidas aperturistas que fueron acompañadas de un *boom* económico que se articuló en torno al llamado desarrollismo. Aun cuando estamos dentro de una dictadura, conviene no olvidarlo, se fue conformando una sociedad española más próxima en estructura a las de los

países europeos vecinos. El saludo entusiasta entre Franco y el presidente de los Estados Unidos Eisenhower, en diciembre de 1959, pareció convertirse en el pistoletazo de salida de esta nueva etapa. El régimen se reformuló a partir de los tecnócratas, muchos de ellos de formación europeísta, alejados de las bases puramente falangistas, y donde más se evidenció esta tímida apertura fue en el relevo del ministro de Información y Turismo. El cargo que antes ocupara Arias Navarro pasó a ostentarlo Manuel Fraga, quien se encargó de aprobar la Ley de Prensa e Imprenta, donde se contempló una cierta relajación de las actividades censoras. Fraga convencería a García Escudero para que de nuevo ocupase el puesto de director general de Cinematografía y Teatro:

García Escudero personificó como nadie antes, y probablemente como nadie después, toda una política

que, para bien y para mal, habría de cambiar el rostro del cine español (Torreiro 2005, p. 300).

Si algo bueno tuvo este re-nombramiento, es que García Escudero conocía a la perfección los mecanismos de la industria cinematográfica española. Pese a su carácter de hombre del régimen, García Escudero mostró una eficiente independencia que le llevó incluso a publicar, a comienzos de la década de los sesenta, el ensayo *Cine español*, libro de referencia para conocer de primera mano su línea programática cultural. García Escudero hizo suyas algunas de las líneas marcadas en las famosas Conversaciones de Salamanca, reformuló los mecanismos de la censura y, tras varias reuniones con los profesionales del sector, eliminó las categorías clasificadoras de los filmes, de las que dependían las subvenciones. Asimismo, contribuyó a la aparición de la Escuela Oficial de Cinematografía, heredera de otros dos organismos anteriores, donde se formaron o

impartieron clase personajes como Álvaro del Amo, José Luis Borau, Iván Zulueta, Jaime Chávarri y Pilar Miró, entre otros. Desde el plano teórico, la política de García Escudero supuso un antes y un después para la industria cinematográfica española, pese a que desde el plano práctico muchas de sus formulaciones se fueron paulatinamente modificando al enfrentarse su programa originario con la realidad. Pozo Arenas (1984, p. 152) es más crítico con la postura idealista de García Escudero:

Pero es tan grande la fuerza de la realidad que el propio devenir de las circunstancias fue corrigiendo, en algo, este gran desafuero. De aquí que el programa inicial de Escudero [...] fuera modificado radicalmente con el paso del tiempo, es decir, a medida que García Escudero tomaba contacto con la verdadera realidad.

Pero una cosa es lo que propone el Nuevo Cine Español, y sus satélites reformistas, y otra el cine nacional que consumía gran parte del público. El mundo del cine, además, tuvo que hacer frente a la consolidación de la televisión, que fue poco a poco penetrando en los hogares españoles. El entretenimiento, a partir de comedias urbanas, musicales de niños prodigio o melodramas de corte amable, fueron las formulas que los realizadores más avisados pusieron en marcha para subsistir en medio de este panorama. Aunque el cine popular de este periodo evidencia un posicionamiento conservador, una querencia babosa por el constructo de la familia tradicional, en ocasiones ofrece cintas (*Atraco a las tres*, *La ciudad no es para mí*, *Los tramosos*) que, sin alejarse de estos preceptos, caricaturizan desde el patetismo y la parodia el ambiente chusco de un país con un pie en la dictadura y el otro mojándose los dedos en la modernidad. Precisamente, hablando de modernidad, sería interesante estudiar el

impacto del turismo en las formas de vida locales de poblaciones como Torremolinos, Marbella o Benidorm, y que bien reflejan desde la comedia neo-costumbrista filmes como *El turismo es un gran invento* (Pedro Lazaga, 1968) y *Operación Bi-ki-ni* (Mariano Ozores, 1968).

La estrella más rutilante de esta década sería la niña Marisol (Pepa Flores), que convertía en oro todo lo que tocaba, y rejuvenecía de esta forma la siempre presente “españolada”. A Marisol le seguirán Rocío Dúrcal y, ocasionalmente, las gemelas Pili y Mili, pero el contraste más evidente entre modernidad y tradición lo representaron una pareja de moda: *la chica ye-yé*, Conchita Velasco, y el ibérico Manolo Escobar. En el imperio de los cómicos brillarían por su maleabilidad y contrastada experiencia nombres como los de José Luis López Vázquez, Gracita Morales, Alfredo Landa, Cassen, Laly Soldevila, Rafaela Aparicio y Amparo Soler Leal, entre otros. Al otro lado se encontraba Aurora Bautista, de fuerza poderosa en *La tía*

*Tula* (Miguel Picazo, 1964). Todos estos actores se debatieron en duelo con las grandes estrellas que provenían de Hollywood, que por aquel entonces ya comenzaba a mostrar signos de agotamiento por el abuso de su sistema de estudios. Los madrileños, pese al impulso de otros entretenimientos tales como el fútbol o los programas televisivos, siguieron acudiendo al cine, en especial a las salas de barrio. Por aquel entonces, la calle de Bravo Murillo vió multiplicar el número de salas de cine de manera exponencial, surgiendo algunos como el Versalles, el Murillo, el Carolina o el Cine Regio, todos ellos hoy en día desaparecidos.

El tardofranquismo hizo su aparición en escena y los acontecimientos se precipitaron para que el dictador pasase a mejor vida en noviembre de 1975. El despegue económico, que propició el impulso de las ciudades y la entrada de España en el capitalismo moderno, retrocedería con la crisis que a principios de los setenta hizo subir la

inflación y el número de desempleados. Esta situación motivó que muchos españoles tuviesen que emigrar al extranjero en busca de una vida mejor; el cine, aunque desde la comedia tosca, se hizo eco de esta realidad en cintas como *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga, 1971). El inmovilismo del gobierno franquista, frente a una sociedad que comenzó a caracterizarse precisamente por su agitación, hizo que ante huelgas y protestas el Movimiento sólo supiera actuar desde las bases de la represión de la Policía Armada. A esto habría que añadir la situación de crisis que se originó el 20 de diciembre de 1973 cuando la banda terrorista ETA asesinó al presidente Carrero Blanco. La debilidad de Franco la aprovecharían los partidos antifranquistas, con el PCE a la cabeza, para recomponerse y preparar el camino hacia la democracia. Carlos Arias Navarro comunicó a los españoles a través de un mensaje por televisión, de corte grave y patético, que “Franco había muerto”. A partir de este momento, tras

cuarenta años de dictadura, comenzó para España su aclamada –y hoy cuestionada– Transición. El Rey Juan Carlos I y Adolfo Suárez allanaron el camino para que la sociedad española celebrase en junio de 1977 sus primeras elecciones democráticas en décadas. En diciembre de 1978 se aprobó en consulta popular la Constitución Española. En esta década tan convulsa, como es de suponer, la fluidez de la imagen televisiva y la inmediatez de la radio fueron comiendo terreno al cine español, que se vio incapaz de reflejar *in situ* lo que estaba aconteciendo en el país:

Si en términos históricos el periodo 1969-1977 resultó en España particularmente agitado, confuso pero apasionante, en lo que hace a la situación de la industria cinematográfica se puede afirmar sin ambages que fue extremadamente grave, tanto como para llevar al cine español a una de las más severas crisis de su historia (Torreiro, 2005, p. 346).

La crisis afectó a los tres procesos del sector, con una incapacidad de nuestra industria de exportar las producciones al extranjero. Esta situación, en un momento en el que el intercambio comercial comenzó a generar un mercado dinámico, no pareció preocupar en principio a los responsables y gobernantes. La salida de Fraga, además, del Ministerio de Información y Turismo, impulsó una nueva muestra de fuerza de los censores que robustecieron por un instante sus criterios y ataques. Gubern (1981) recuerda los cortes que sufrieron producciones nacionales como *La semana del asesino* (Eloy de la Iglesia, 1972) y *La prima Angélica* (Carlos Saura, 1973), o la prohibición directa de *Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patino, 1971) [foto 46]. Habría que esperar hasta 1977 para que el gobierno democrático de la UCD eliminase la censura previa.

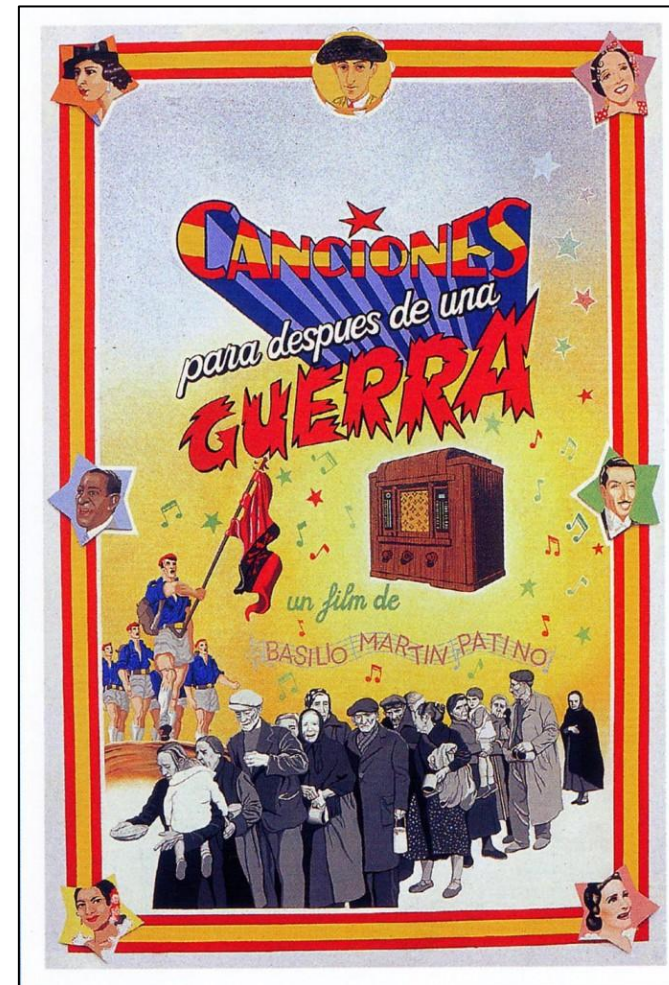


Foto 46



El cine español de esta época revela una encrucijada de caminos de la que parece difícil salir. Frente a un cine popular, y de marcado carácter chusco, como es el del Destape –fácil de comprender por otra parte teniendo en cuenta la labor castradora del régimen durante tantos años–, existirá un cine político metafórico representado en la figuras del productor Elías Querejeta y en la de los directores Carlos Saura y Víctor Erice. A medio camino de estos dos lugares, surgirá la ‘tercera vía’:

La “tercera vía” del cine español es una especie de propuesta de encontrar una salida ‘digna’ al cine español (una vez muerto y enterrado el llamado Nuevo Cine Español), tanto desde el punto de vista industrial como temático, dejando a un lado todo tipo de preocupación estética (Caparrós Lera, 1999, pp. 149-150).

El encargado de llevar a buen puerto esta nueva corriente es el productor José Luis Dibildos, que se rodearía de profesionales del cine de marcado carácter progresista más preocupados por las historias sociales contemporáneas que por el ejercicio de una crítica feroz al régimen franquista. Caparrós Lera (1978, p. 51) lo define acertadamente:

La verdad es que este cine jugó más con los tópicos denunciatorios y farisaicos al uso que con un auténtico “compromiso”.

Los rostros de la ‘tercera vía’ son fáciles de identificar, destacando actores como Ana Belén, José Sacristán, Emma Cohen, Tina Sainz y Fiorella Faltoyano, así como los directores Roberto Bodegas, Antonio Drove y un incombustible Pedro Lazaga.

Acercándonos al final de este recorrido, se puede presuponer que la joven democracia de los ochenta impulsaría la industria cinematográfica y, sin embargo, los datos y los números revelan que la crisis del cine español seguía latente. El PSOE victorioso de 1982 colocó al frente de la Dirección General de Cinematografía, organismo dependiente del Ministerio de Cultura, a la directora y guionista Pilar Miró. Miró, que sufrió unos años antes un proceso militar por su película *El crimen de Cuenca* (1979), decidió aplicarle al cine español un giro de 180 grados con la aprobación de una nueva Ley del Cine. La Ley Miró – como se la conocía coloquialmente– es recibida en un principio con agrado por la industria del cine aunque, poco a poco, fue revelando algunas incongruencias. De nuevo, la normativa establecía un sistema de ayudas previas al rodaje (las famosas subvenciones), y la imposición de una “cuota de pantalla” determinada para los exhibidores (un día de película española por cada tres de extranjera doblada). La

Ley Miró, posiblemente el único estatuto que pudo aplicarse al empobrecido cine de ese momento, redujo el número de las producciones españolas, pero elevó la calidad de las mismas y se centró en una mejor difusión. No hay que olvidar además que los comportamientos del espectador español con el cine estaban cambiando: la asistencia a las salas bajó considerablemente, con el consiguiente cierre de muchas de ellas. Pilar Miró dejó el cargo en busca de la dirección de RTVE, y el Gobierno de Felipe González decidió crear entonces el Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA). Al frente del mismo, en esta primera etapa, estuvo el realizador Fernando Méndez Leite. Pero Leite no llegaría a entenderse con Jorge Semprún, nuevo Ministro de Cultura, y las continuas alteraciones y movimientos de la política cultural española llevarían a que el espectador medio ignorase y mirase con recelo las producciones nacionales. En definitiva, no es que la calidad del cine español de los ochenta decayera, muy

posiblemente se elevó, pero el número de producciones es insuficiente para acrecentar una industria como esta y, además, el sistema de ayudas parecía viciado. Hay que reconocer, igualmente, que las producciones norteamericanas, que parecían estar viviendo una nueva edad de oro, coparon la mayor parte del interés de los espectadores, ávido público de nuevas historias que sintieron además profunda sintonía con la televisión.



Foto 47

A todo esto, Madrid sigue siendo el centro neurálgico del sector, por eso aparece una y otra vez en las cintas, pero Barcelona consigue poco a poco revelarse como segunda opción. La movida madrileña, rememorada una y otra vez hasta la saciedad en nuestros días, propuso la exaltación de nuevos valores –más líquidos y relativos– que asentaron una especie de modernidad ibérica por estos lares. En este momento surge, muy posiblemente, la figura capital de Pedro Almodóvar, autodidacta “cinéfago” que trasladó los biorritmos de la ciudad que no duerme a la gran pantalla. [Foto 47] La irresponsabilidad estética de sus primeras producciones, el mejor documento para conocer quién es quién en este movimiento, dio paso a una madurez melodramática, heredera de las grandes comedias norteamericanas (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*). Próximo a él, pero con otras intenciones, otro grupo de directores-autores dieron nombre al cine de los ochenta: Fernando Trueba, José Luis Garci, José Luis

Cuerda, Mario Camus, Manuel Gutiérrez Aragón, Fernando Colomo, Eloy de la Iglesia, Jaime Chávarri o Pilar Miró. También el *star system* nacional se renovó en busca de actores y actrices de marcado corte urbanita: Carmen Maura, Verónica Forqué, Antonio Resines, Eusebio Poncela, Victoria Abril, Antonio Banderas, Jorge Sanz y Maribel Verdú.

Aunque *Jamón, jamón* (1992) propuso un ejercicio de estilo más interesante que *Huevos de oro* (1993), Bigas Luna presentó en esta segunda cinta a un personaje ambicioso y hortera, interpretado por Javier Bardem, que respondía en esencia al modelo de nuevo rico que un país como España había estado “engordando”. Tras los fastos deportivos y culturales de aquel 1992, la sociedad despierta con una enorme resaca que se llevaría por delante al gobierno socialista. Accede al poder, en ese momento, el Partido Popular, con José María Aznar al frente del ejecutivo. Sin embargo, a los socialistas aún les da tiempo

de renovar las subvenciones anticipadas para los nuevos realizadores, y esta vez sí, esta vez, por un desgaste de los profesionales veteranos y por la renovación generacional de los espectadores, el cine español modificó su imagen y nuevos nombres comenzaron a hacerse familiares en nuestra cartelera (Alejandro Amenábar, Icíar Bollaín, Mariano Barroso, Agustín Díaz Yanes, Juanma Bajo Ulloa, Alex de la Iglesia, Isabel Coixet, Fernando León, Achero Mañas, Daniel Calparsoro o Julio Medem):

La producción de nuestro cine en los primeros cuatro años de la década es realmente escasa y las perspectivas de futuro no son muy halagüeñas. Concretamente en el año 1994 se llega a la cuota de producción más baja, con cuarenta y cuatro películas. Por otra parte destaca un dato, aparentemente contradictorio, referido a los debutantes: cada año se dan a conocer unos

doce realizadores nóveles (Rodríguez Merchán & Fernández Hoya, 2008, p. 25).

La situación, por tanto, de nuestro cine es tan calamitosa que llegados a este punto no pudo más que mejorar por una regularización natural de la industria. Nuevas líneas temáticas, con un alejamiento de los argumentos tradicionalmente españoles, permitieron que la cuota de pantalla en 1995 aumentase hasta el 11%. El cine español pareció mirar entonces hacia un modelo de protección de corte europeo, pero al mismo tiempo supo favorecer las producciones autonómicas gracias en parte a la financiación de los canales locales de televisión (Caparrós Lera, 2005).

### **2.7.2. La representación de la evolución de Madrid en el cine y sus espacios simbólicos.**

Fue la novela decimonónica la que estableció la imagen de la ciudad moderna en el inconsciente colectivo. Las grandes novelas de autores como Balzac, Víctor Hugo, Galdós, se convierten en espejos de las pasiones humanas y comienzan a poblarse de calles, plazas, parques y edificios que son bien reconocibles para los lectores. Se produce entonces una doble identificación en el lector, que no sólo acude a estos lugares cotidianos con la fuerza de lo real, sino también con toda la autoridad de lo imaginado. La llegada del cinematógrafo, por su parte, supone otra vuelta de tuerca para esta peculiar percepción. El espacio urbano necesita ser mimado por el Séptimo Arte porque el nuevo invento sólo puede ser comprendido a partir de la práctica de la vida moderna. Sucede, sin embargo, que hay ciudades y ciudades, y que no es lo mismo un París majestuoso y

presente, burgués y plata, que un Madrid escurridizo y moro, Villa y Corte, indefinido en aquello que hemos querido denominar como “los madriles”. La ciudad será espiada por el cinematógrafo, casi de soslayo, a principios de siglo, para ir revelándose como capital de los ingenios y los ismos a partir de los veinte. El objetivo de las cámaras, el ojo del director, definirá el espacio como la zona perceptiva, el entorno donde los personajes confirman la trama caprichosa y desarrollan sus acciones y expresan sus sentimientos...

La idea de que la ciudad no está “conformada” hasta que la novela urbana no se consolida, que bien defiende Del Moral Aguilera (1991), se hace más relevante en el caso del cine, que no comienza a construir ciudad hasta que esta no está dispuesta a reconocerse en sus contornos, en las formas de vida de los ciudadanos que la pueblan. Así como, por ejemplo, Galdós tuvo que construir dentro de sus obras un Madrid que estaba creciendo, luchando entre dos dualidades, alimentar y conectar –como asegura García

Lorenzo en el estudio de *Misericordia* (1975, p. 29)–, “un Madrid frívolo y al mismo tiempo dramático, brillante y también miserable; un Madrid protagonista de la decimonónica España y héroe y anti héroe, simultáneamente”, el cine se encontró con una supuesta realidad ya construida a la que sin embargo había que ayudar a reconocerse de nuevo. Obsérvese que en todo momento hablamos de cambios, de idas y venidas, de construcción y reconstrucción, y es que el movimiento es la verdadera esencia del arte cinematográfico y, por supuesto, de la ciudad. Es más, ni siquiera el carácter estático de las primeras cámaras impedirá que las acciones que se registren estén llenas de vida, ciudadanos que van de un sitio a otro, transportes enfebrecidos, actos festivos que colorean el espacio urbano... Los primeros espectadores, como los que hoy se asoman a los distintos productos audiovisuales de toda índole, también buscaban el humano y placentero sentir de reconocerse en lo representado. “Esto

yo lo conozco, esto yo lo comprendo y lo asumo, esto, realmente, soy yo”, pensamientos que se activan en nuestra consciencia cuando visionamos un filme, o una serie de ficción, un documental acaso, que se localiza en ese espacio familiar que nos ha acompañado durante parte de nuestra vida. Pero la fuerza del cine va a más, porque como bien decía una de las crónicas periodísticas escritas tras las primeras proyecciones de los Lumière, “con este nuevo invento, la muerte dejará de ser total y absoluta”. La muerte tiene presencia, en todo caso, en la gravedad estática de una fotografía, pero nunca puede tener morada en el flujo mágico del cine. Cuando hoy observamos con detenimiento las vistas tomadas a principios de siglo en la Carrera de San Jerónimo o en la Cibeles<sup>60</sup>, y contemplamos como los

---

<sup>60</sup> Nos referimos a las tomas de la ciudad contenidas en *Madrid hacia 1910*, un recorrido por las calles madrileñas mostrando edificios emblemáticos. Se desconoce el autor de las vistas. [Blanco y Negro, Mudo 1/1' 33 ; 35 mm.]. Disponibles en <https://www.youtube.com/watch?v=j4TqAPypPZk>

transeúntes paseaban por un Madrid asible y evidente, no podemos más que pensar en presente, en vida, nunca en muerte, por más que seguramente todos “los aparecidos” que surgen en escena ya no pertenezcan al mundo de los vivos:

Nuestro tiempo ha sintetizado en un impulso divino las múltiples experiencias del hombre. Y hemos sacado todas las conclusiones de la vida práctica y de la vida sentimental. Hemos casado a la Ciencia con el Arte [...]. Las formas y los ritmos, lo que conocemos como Vida, nacen de las vueltas de manivela de un aparato de proyección (Canudo, 1911)<sup>61</sup>.

---

<sup>61</sup> Palabras pertenecientes al *Manifiesto de las Siete Artes*, donde el italiano Ricciotto Canudo utiliza por primera vez el término séptimo arte para referirse al cine. Originalmente el texto se publicó en París, en el periódico *Les Entretiens Idéalistes* (25-X-1911).

Aunque más tarde apuntaremos algunos hitos de Madrid en el cine a lo largo de todo un siglo, es conveniente que repasemos cómo ha sido la representación de la evolución de la ciudad, con sus espacios simbólicos, a lo largo de este tiempo. Fácilmente podemos imaginar que la capital española se convirtió desde bien temprano en objetivo de los primeros cinematógrafos. Los operadores pioneros, más feriantes que autores, se encargaron de registrar imágenes de las ciudades que visitaron para disfrute de los atónitos espectadores. De esta forma, los primeros retratos de Madrid pertenecen seguramente al operador Alexandre Promio, uno de los técnicos enviado por los Lumière para difundir el cine en nuestro país.

Según su *Cuaderno de viaje*, Promio pidió permiso a la Regente para filmar algunas escenas de la caballería e infantería de la guardia real. Así, registró con su cámara el vistoso espectáculo de la escolta real –*Hallebardiers de*

*la Reine*–, además del cambio de guardia en la plaza de la Armería –*Lanciers de la Reine*– (Martínez, 2001, p. 27).

A estas vistas militares hay que unir las imágenes de dos lugares típicamente madrileños: las inmediaciones de la Puerta de Toledo, y la Puerta del Sol. Y es que las primeras representaciones fílmicas del espacio urbano madrileño eran simples películas de escasa duración que recogían el devenir del día a día en la ciudad. Para que los públicos autóctonos de cada urbe se sintieran motivados para acudir al nuevo espectáculo, los emisarios de los Lumière, así como todos los pioneros que en ese momento registran imágenes, colocan sus cámaras delante de monumentos o lugares fácilmente reconocibles. Aquellos espectadores asisten a esta ceremonia de la luz para comprobar que lo real es ahora reproducible, y que esa extraña maquinita activada por la manivela es capaz de apresar de forma inequívoca las formas, las sombras, los huecos, los



movimientos..., que conformaban la ciudad. La técnica del cinematógrafo, automática y fría, chocará desde un primer momento con la sensación de realidad que emanan de aquellas imágenes. Pero a diferencia de *La salida de los obreros de la fábrica* o de *La llegada del tren a la estación*, las vistas tomadas en Madrid a finales del siglo XIX revelan, aún hoy, un espacio en construcción, un bullicioso pueblo que, desde la humildad y la cercanía, descubre sentirse satisfecho en ese retraso industrial que padece la ciudad. Así que las primeras imágenes de Madrid, todavía alejadas de la dinámica de la ficción, son una huella evidente a pie de calle, con panorámicas que suelen producirse de izquierda a derecha, y que descansan en la animosidad de lugares agradecidos y transitados. No es de extrañar, por tanto, que enseguida dichas panorámicas se conviertan en improvisadas piezas informativas de la ciudad, con especial atención a los sucesos de orden festivo (ceremonias, corridas de toros, desfiles militares y hasta celebraciones de

bodas reales). En este sentido, es interesante apuntar que ya desde un primer momento, los realizadores están registrando imágenes que conectan realmente con el carácter castizo del pueblo. El concepto de lo castizo, tan denostado en ocasiones, tan ensalzado en otras, es idea que preocupa en su momento, en especial, a la Generación del 98. Ciertamente es que Unamuno le dedica todo un ensayo a lo castizo –*En torno al casticismo*–, pero aquí nos interesa más el sentido que le aplica Julio Caro Baroja en sus distintos escritos:

Lo castizo –insisto– no es lo puro o lo genuino ni lo antiguo. Es más bien lo determinativo, lo más significativo, dentro de un ámbito popular en un momento [...]. La palabra castizo encierra, pues, unos principios de equívoco tan grandes como la palabra tradicional. La gente quiere darle valores de pureza y de cosa remota e invariable. Pero con frecuencia esta voluntad se basa en

datos falsos y aun contrarios a la experiencia histórica (1980, p. 11).

Estas primeras vistas y documentales de Madrid, registradas en su mayoría primero por operadores de cámara de procedencia extranjera, contienen la visión propia de los turistas que acceden a los secretos de una nueva y desconocida ciudad y se topan con lo determinativo, lo más significativo de la misma. Los documentales de Promio, por ejemplo, se adscriben a un casticismo bien entendido, ocasional, sin grandes presiones, pues ya habrá tiempo, con la incorporación de una narrativa cinematográfica más compleja, de construir modelos castizos fílmicos excesivamente retóricos y plúmbeos.

A pesar de que las barracas se multiplican en este Madrid (Cánovas Belchí, 1996, pp. 57 – 64), y de que los espectadores reclaman cintas de gran actualidad, poco a poco la ciudad de Barcelona se va imponiendo como centro

neurálgico de la tímida industria nacional. Este cambio provoca que la Ciudad Condal sea protagonista de múltiples vistas, con una preponderancia de sus modernas arterias y de su cosmopolita puerto frente a un Madrid borroso que va disminuyendo su presencia en el cine. Muy posiblemente, el siguiente texto de Pérez Perucha (2005, p. 45) aclare de manera nítida el acontecer del *cinema* en nuestra ciudad, en un periodo comprendido entre 1906 y 1909:

[...] la exhibición cinematográfica madrileña atravesaba un momento tan crítico que los empresarios de salones dedicados al cinema debieron reconvertir su negocio inyectándole diversos espectáculos de variedades, con lo que la situación no pudo ser más paradójica: si en los primeros tiempos del cinema se alternaba la presentación de películas con algún que otro número de variedades, el proceso se había invertido ahora y bajo la denominación ‘fin de fiesta’ se exhibían todo tipo

de espectáculos escénicos (variedades, entremeses cómicos, circo y fieras, sainetes, género chico) amenizados con alguna que otra película en guerrilla, quizá para justificar la denominación del local.

Los madrileños, atados a toda suerte de espectáculos en vivo, que habían contemplado por primera vez el cine dentro de la programación de unas fiestas populares, entendían que este era el espectáculo del nuevo siglo, pero demoraban su hegemonía a favor de los viejos entretenimientos populares. Tampoco ayudaba la inestabilidad política de los años diez, que comenzó con el asesinato del jefe del gobierno, Canalejas<sup>62</sup>, y que continuó

---

<sup>62</sup> Existe un cortometraje (*Asesinato y entierro de Don José Canalejas*) de 1912, rodado varios días después del asesinato de Canalejas en la Puerta del Sol, que reconstruye el famoso magnicidio. La pequeña cinta, bajo la dirección de Enrique Blanco y Adelardo Fernández Arias, incluye imágenes reales del entierro del mandatario, y cuenta además, en el papel del asesino, con un joven llamado José Isbert. Se trata, por tanto, de un notable experimento semidocumental.

con las distintas huelgas que se sucedieron por toda España y que desde Madrid resolvieron, en la mayoría de las ocasiones, con el uso de la fuerza. Las desbordantes puestas en escena de Méliès, y de otros pioneros de la ficción como Ferdinand Zecca o Edwin S. Porter,



Foto 48

---

Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=9mq8XCooL5k>

condicionaron desde ese momento a la industria residual española y comenzó una etapa de producciones rodadas en interiores que destacaban por sus escenografías toscas y excesivamente teatrales (véase, por ejemplo, la adaptación de *Don Juan tenorio* que en 1908 filma Ricardo Baños).

Cierto es que Madrid fue una ciudad (casi) inexistente para el cine nacional hasta bien entrados los años diez [foto 48], pero una vez que directores, productores y resto de la industria decidieron sentar sus bases en la capital –cosa que por otra parte era lógica–, gran parte de las películas decidieron impregnarse de paisajes típicamente madrileños. La comedia de imitación, aquella que tenía de modelos a Chaplin o a Fatty Arbuckle, es copiada literalmente por nuestros más avisados realizadores; los contratiempos de la vida urbana, las prisas y los nuevos escenarios se digerían mejor a través de las sonrisas y las carcajadas. Curiosamente se considera a 1921 el año en el que la industria cinematográfica madrileña se consolida gracias a

producciones como *La verbena de la Paloma*, de José Buchs. Este filme [foto 49] de marcado carácter tradicional, embebido del casticismo propio de una zarzuela, contrastaba con una ciudad en crecimiento, una ciudad que estaba alterando su imagen en busca de las huellas que la identificaran como la gran capital que algún día soñó ser. Al impulso de la Gran Vía, que se encontraba en su segunda fase de construcción, con enormes edificios y símbolos de modernidad tales como hoteles y galerías comerciales había que añadir la consolidación, desde hace algunos años, de los ensanches de los barrios más populares. En este sentido son los años veinte un enorme crisol de sensaciones contrapuestas donde se dan la mano las fórmulas más tradicionales y añejas, así como una renovación estética e ideológica que viene de la mano de los ismos. Mientras que determinado cine, a raíz del éxito de la película de Buchs, se va a recrear en el Madrid castizo,

un Madrid viejo pero resabiado como Don Hilarión<sup>63</sup>, las clases pudientes o acomodadas buscan también la sombra de una ciudad ilustrada y que, por primera vez, de forma tímida, piensa en Europa. No es difícil imaginar, por ejemplo, a los díscolos habitantes de la Residencia de Estudiantes “bebiendo los vientos” por las producciones internacionales más vistosas (desde los grandes cómicos de Hollywood a las cintas propagandísticas de Eisenstein) y dejando a un lado el cine folclórico-popular español que aún así gozaba de éxito. La industria sabe lo que le ha costado llegar hasta aquí y por eso se va a mostrar cauta con sus líneas temáticas: si lo que quiere el público son historias conocidas y pasajes costumbristas fácilmente reconocibles, eso es lo que les va a proporcionar:

---

<sup>63</sup> Don Hilarión es un personaje de ficción de la zarzuela *La verbena de la Paloma* (Ricardo de la Vega y Tomás Bretón, 1894). Fanfarrón, elegante, algo demodé, Don Hilarión representa el casticismo en su máxima expresión, su forma de hablar, sus movimientos... Boticario, chisposo, Hilarión pretende, pese a su edad, a la Casta y a la Susana.

De los 230 largometrajes de ficción realizados por la industria cinematográfica española durante la década de los años veinte, observamos que 130 corresponden a adaptaciones de textos literarios (70 teatrales —de los que 34 son musicales—, 50 de narrativa —cuentos, novelas y relatos varios— y otros 10 cuyo origen hay que buscarlo en poemarios y cancioneros); es decir del 56,5% del total, un porcentaje elevado que condiciona el tipo de cine que se realiza. La costumbre de adaptar en el cine español está muy arraigada desde esta década y responde a un claro objetivo: captar para el cine a un público autóctono que conoce, valora y demanda los espectáculos y las manifestaciones de su cultura popular —teatro, zarzuela, novela, cuento, etc— (Cánovas Belchí, 2007, p.26).

Teniendo en cuenta esta afirmación, el Madrid contemporáneo rara vez se dejará ver en estas producciones españolas, a no ser que algunos exteriores del barrio de los Austrias, o callejuelas de la ciudad vieja,

sirvan de escenario para las adaptaciones que hablan más de bandidos, chisperos, manolos y goyescas que de ciudadanos estándar que pueblan esta década fascinante. Como veremos más adelante, las comedias y cierto tipo de cine “más experimental” posibilitarán la introducción de los escenarios madrileños (reales) a los filmes del momento. Lo interesante de este asunto es que agotándose los modelos formales del sainete teatral, los directores y guionistas tendrán que forzar los patrones de este género en busca de historias costumbristas que ahora sí pueden ser tildadas de urbanas y contemporáneas. Eusebio Fernández Ardavín o Fernando Delgado son ejemplos de directores que comprenden que, por mucho rédito que la zarzuela siga ofreciendo a la industria, el cine debe encontrarse cara a cara con el presente de la ciudad para así alcanzar trascendencia y contemporaneidad. Esto no quita para que por sus cintas más conocidas pululen personajes urbanitas que parecen haberse criado en medio de la vorágine de un

chotis. Obviamente a esto hay que añadir que la dictadura de Primo de Rivera contribuirá a la centralización que la industria experimenta en la segunda mitad de los años veinte. Recordemos, además, que es durante esta década cuando los cines nacionales comienzan a forjarse, en busca de una identidad concreta que no sólo les posicione como alternativa a la maquinaria norteamericana, sino que también construya estilo y nación.

Podríamos asegurar que de un Madrid formalista, con la entrada de la nueva década, pasamos a un Madrid de evasión –en lo que a filmes de ficción se refiere–, ya que los problemas políticos y sociales que condicionan a España convierten al cinematógrafo en uno de los escapes preferidos de los ciudadanos. Recordemos que la irrupción del sonido deja noqueada a la industria del cine durante al menos unos tres años, tiempo suficiente para que la II República sea proclamada con alegría y alborozo desde ese espacio simbólico que es la Puerta del Sol. Hoy parece que

el sonido llegó a tiempo para ilustrar, a partir de noticiarios y documentales, el júbilo de los madrileños abarrotando calles y plazas, y los discursos emocionantes y cargados de algunos de los protagonistas de aquel cambio político. No le pertenece a esta investigación ocupar tiempo en estos reportajes espontáneos, pero como su fuerza es poderosa, envolvente, son testimonio claro y directo de cómo se forja también la imagen fílmica de la ciudad.

La viveza que irradian estas grabaciones no está en sus monumentos, tampoco en los espacios urbanos cotidianos, ya que estos se muestran abarrotados, ni siquiera una pizca de arcén o de acera son visibles, sino en todo un pueblo enfervorizado, contagiado de esperanza y en esas miradas directas a cámara cuando una muchedumbre a ritmo de organillo corea la Internacional. Por cierto, por anécdota local, es interesante referirse a la grabación que algún operador anónimo hizo de la entrega al pueblo madrileño de la Casa de Campo, pulmón verde de la ciudad

que hasta el momento había pertenecido, como espacio de recreo, a la monarquía. Indalecio Prieto, por entonces ministro de Hacienda, le da la palabra a Pedro Rico, alcalde de la ciudad, quien con su bonhomía característica agradece el gesto de la república, y recuerda que no es “para sitio de orgías, de francachelas y de merendonas, que destruirían, que desvirtuarían, el verdadero sentido de la entrega y la honda labor cultural y de recreo del vecindario que ha de realizarse”<sup>64</sup>. Dichos documentales o noticiarios, pero ya sin la paz social mediante, con el peso de la propaganda y la metralla en sus entrañas, volverán a reinar en la España de 1936 por el alzamiento del bando nacional y el comienzo de la guerra fratricida que asoló el país. Si bien antes de la tragedia, como veníamos diciendo, un Madrid evasivo y dispuesto se explica a partir de un cine

---

<sup>64</sup> Ghinkaus (2009, 20 de junio). Vídeo inédito de la II República. Española. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=1vzCNPzFuo4> [03:17 – 03:52]

costumbrista de enredos, cercano a la comedia, que brillará por encima de las (eternas) producciones que se recrean una y otra vez en los musicales folklóricos también conocidos como “españoladas”. Acaso los modelos más interesantes, pero insuficientes, para comprender la evolución de la representación de la ciudad en nuestro cine esté en producciones como *Madrid se divorcia* (1934) o en la adaptación de *La señorita de Trévez* (1935), realizada por Edgar Neville y rodada en Madrid y en Alcalá de Henares. Hasta entonces, y como bien ironizó décadas después Luis García Berlanga en *Bienvenido, Mister Marshall* (1953), el cine español pareció vivir en un cortijo con luna al fondo, palmeros en las esquinas, y una cantaora de caracolillo en la frente *pegao* lanzando suspiros por su hombre baturro.

Empieza la guerra y Madrid se recrudece. Ya no hay argumentos para tanto espanto. La representación de la ciudad pasa por la perversión de la imagen. Esta se ve

condicionada por los dos bandos, la izquierda incluso la rompe en añicos. Sin embargo, el público no quiere oír hablar de ninguna de las maneras de esta enorme brecha que está enterrando a sus hermanos.



Foto 49



Un puñado de operadores internacionales, por iniciativa propia o enviados por sus casas comerciales, serán los únicos que recojan en forma de huella fílmica lo que está ocurriendo en las ciudades españolas. Movidos por sus ideologías, también algunos por la búsqueda estética de la violencia, sus trabajos quedan hoy (los que aún se conservan) como testimonio cinematográfico del salvaje desmontaje de una sociedad. El Madrid fílmico de la Guerra Civil está polarizado hasta el extremo: en ocasiones mira hacia arriba, buscando alarmado los chirriantes bombardeos que caen en racimos, como al instante rastrea el suelo porque allí se deposita la muerte y el miedo.

Como Madrid en los cuarenta es tierra desollada, no hay espacio para la ciudad real en nuestro cine. La posguerra es una herida que no debe ser mostrada y, así, Madrid se repliega en fastos ideológicos y en arcos de triunfo de quita y pon. Allí donde se quiere celebrar la Victoria, allí se coloca un arco, idealización vulgar de la

fuerza. Pero levantar un cine patrio, aunque pudiera parecer lo contrario, no es tarea fácil. Se cuentan con los dedos de la mano las producciones estrictamente fascistas, aquellas de carácter castrense, y de las cuales nos ocuparemos más adelante debido al análisis de *Frente de Madrid* (1939), de Edgar Neville. Castro de Paz (2002, p. 64) ha estudiado notablemente este periodo de nuestra cinematografía consiguiendo un análisis general digno de consultar:

En sus mejores ejemplos, sobre la base nutricia de nuestras formas propias de arte popular, amén del soporte último del modelo clásico de Hollywood y la fuerte influencia de las escuelas europeas de puesta en escena (soviética, francesa, alemana sobre todo debido a la llegada de numerosos técnicos germanos), el cine español de los cuarenta constituye un corpus fílmico de gran desigualdad pero no menor riqueza. De tal manera que aunque la base (más) aparente sea el modelo clásico de

Hollywood, el humus sobre el que dicho modelo se asentó en nuestro país, así como los acontecimientos históricos, culturales, económicos y sociales sobre los que se desarrolló difieren sustancialmente de aquél, determinando y señalando su particularísima textura, sus formaciones visuales y sus insistencias (y ausencias) temáticas.

Por tanto, obviando aquellas producciones de carácter histórico-propagandístico que ensalzaban –y pervertían en cierta forma– a determinadas figuras de la hispanidad como Juana la Loca y Cristóbal Colón, en *Locura de Amor* (1948) y *Alba de America* (1951) respectivamente, las dos de Juan de Orduña, quisiéramos rescatar aquí aquellos filmes que desde un silencio soterrado, desde una base valiente y realista, recuperan de nuevo para el cine el espacio urbano. Ciertamente es que este nuevo realismo convierte a la ciudad en una especie de

concepto sombrío y a los personajes que la pueblan en almas errantes o espías castigados, pero la realidad urbana en ocasiones es tan evidente –como ocurre en *Barrio* (Ladislao Vajda, 1947) y, sobre todo, en la notable *Vida en sombras* (Lorenzo Llobet-Gràcia, 1949)– que no podemos extraernos a la fascinación de estas obras aunque las dos precisamente se desarrollen en la ciudad de Barcelona. Madrid es ahora un escenario de cartón-piedra que tiene en la construcción del Valle de los Caídos su acción más (extra)-cinematográfica.

Como era de esperar, con la llegada de los cincuenta, convocamos a esta investigación las conclusiones a las que llega Deltell (2007, p. 36) en su completo ensayo:

Los exteriores, en especial de Madrid, toman un protagonismo fundamental. Se rueda en lugares naturales casi la totalidad de éstos, algo que tan sólo tres años antes habría sido impensable [...]. En estos tres últimos

años [1957, 1958 y 1959] Madrid adquiere gran relevancia en la mayoría de las películas, siendo la capital de España la más retratada en todos los filmes.

Madrid se convierte en esta década en la protagonista absoluta del cine español. La ciudad vivida, la ciudad soñada, la ciudad que pudo ser. La posguerra más dura se cierra en falso, y la ciudad se dedica a vivir y a sobreponerse, aunque las nubes negras a veces ahoguen el paisaje. Hay algo extraño en los personajes que pueblan este espacio tan viciado y es que, pese a encontrarse en realidades graves, en un Madrid poco amable y huraño, con la violencia del asfalto y las falsas promesas activadas, se convierten en verdaderos modelos sociales que no se explican sin la presencia de la ciudad. A este respecto, Deltell asegura que estamos ante el triunfo del realismo, de un realismo social que, no obstante, se manifiesta a partir de tres etapas claramente diferenciadas: el brote realista, el

melodrama y el sainete, el desarrollismo y lo grotesco. Al Madrid histórico y popular hay que añadirle ahora un extenso Madrid suburbial que ocupa los alrededores de la ciudad. La mayoría de los planes urbanísticos pensados para la capital se ahogan debido a la situación económica que vive el país, y la inmigración del campo a la ciudad condiciona el futuro de Madrid. Es más, la figura recurrente del aldeano que sale del pueblo para conquistar la ciudad – representada en la figura popular del paleta– se convierte en uno de los personajes más recurrentes del cine español, perpetuando su éxito no sólo en estos años de industria, sino en décadas posteriores e incluso llegando a protagonizar algunas de las series de ficción de nuestros días. Esta es la idea seminal de *Surcos*, donde un tren venido de Segovia deposita a los Pérez a las puertas de la gran ciudad. El matrimonio y sus hijos serán, poco a poco, engullidos por Madrid.

En la década de los cincuenta, además, se consolida un modelo cinematográfico típicamente español como es el sainete. El sainete, que proviene del teatro popular, es una pieza dramática de corte humorístico que se recrea en los problemas cotidianos del pueblo y plantea tramas que descansan en múltiples enredos. Cuando el sainete profundiza en las malaventuras cotidianas de las clases más bajas y desfavorables, y en ocasiones la forma de hacerlo es a través del humor negro, surge la tragedia grotesca, precisamente el género que mejor supo tratar el dramaturgo Carlos Arniches. Recordemos, por ejemplo, que *Calle Mayor* (1956), de Juan Antonio Bardem, no es otra cosa que una revisitación del director madrileño al clásico de Arniches, *La señorita de Trévez*. Lo que sí consigue el cine es modernizar este género, acercar las vicisitudes del sainete a la dinámica de la ciudad; los nuevos pobres se esconden en las dobleces del espacio urbano, los pobres de dinero y los pobres de espíritu, los que eligen la noche para salir

adelante, para respirar aire fresco y evitar el ambiente viciado de este régimen asfixiante:

Fue el sainete –recriminado por algunos críticos– la fórmula que empleó Berlanga en su búsqueda crítica de la realidad circundante; pues deliberadamente le servía de coartada para envolver su denuncia sociocultural. Era la interpretación neorrealista al uso –el movimiento italiano estaba en auge e influyó claramente a nuestros autores–, pero con mentalidad española (Caparrós Lera, 1983, p. 36).

Porque sí, porque *Esa pareja feliz* (1951), la cruda ópera prima del tándem compuesto por Berlanga-Bardem será el mejor ejemplo de lo bien que le sienta el sainete a la ciudad. La unión, precisamente, de espacio urbano y costumbrismo, eleva las contradicciones del ser humano a sus cotas más altas y, de esta manera, la secuencia final de

este filme se erige en ejemplo grotesco de como el mismo Madrid continúa en construcción. El espectador espera que el beso entre la pareja llegue en cualquier momento, pues en cualquier momento la ciudad puede devorarles, desposeerles de planes y de futuro y, sin embargo, la única forma de sentirse vivos, libres de toda condena, es quedarse atrapados en lo alto de una noria. Desde allá arriba, con la ciudad como horizonte, Juan (Fernando Fernán Gómez) le confiesa a Carmen (Elvira Quintillá) que le gusta ver Madrid desde arriba, “es como si fuera uno el amo de todo”<sup>65</sup>. Confesión, la de Juan, agridulce, absolutamente sincera, que al espectador le llega a emocionar.

El realismo, por tanto, concede a la ciudad una máxima importancia; nunca Madrid se ha sentido tan expuesta y tan querida, tan juzgada también, como en esta

---

<sup>65</sup> Cfr., en especial, el capítulo de Castro de Paz & Cerdán, “Flash-Back: La noria y la azotea”, en *Del sainete al esperpento*, op cit., 2011.

década. Madrid comienza a ser, a partir de ahora, una gran capital, llena de pretensiones e ínfulas del régimen, pero también parece comprender sus particularidades heredadas de otros tiempos, de cuando todavía el Manzanares estaba repleto de lavanderas. El cine español encuentra en Madrid el mejor paisaje para hablar de lo que importa, sorteando a la censura, convidando a la comedia y a lo grotesco a la misma mesa cuando sea necesario. *El pisito* y *El inquilino* señalan el problema de la vivienda; *Los chicos* y *Los golfos* ceden protagonismo a aquellos que se han quedado en tierra de nadie, desesperanzados; y *Mi tío Jacinto* y *Fulano y Mengano* exponen el día a día de aquellos desarraigados que en un momento determinado deciden volver a empezar desde cero –desde el cero más absoluto– en la ciudad.

Lejos de agotarse con el discurrir de la década, los rodajes en exteriores en Madrid, como bien señala Deltell, se acrecientan. Coinciden estos con el periodo conocido como el desarrollismo, etapa en la que España, poco a

poco, comienza a salir de su aislamiento internacional. Madrid es entonces una ciudad de cara al mundo: la visita del presidente de los Estados Unidos, Eisenhower, a la España de Franco cristaliza en un estupendo recorrido en coche oficial de IKE, saludando a los madrileños que abarrotan el Paseo de la Castellana y el de Recoletos<sup>66</sup>. En nada se parece este paseo de cortesía, que los españoles tuvimos que ver en blanco y negro, a ese otro recorrido colorido y vitalista que realizan por la Gran Vía y la calle de Alcalá las cuatro voluntarias de *Las chicas de la Cruz Roja* (Rafael J. Salvia, 1959). El Madrid de esta película, espléndido y primaveral, deudor de las postales turísticas, algo *kitsch* también, trastoca el realismo iniciático de la década a favor de una estilización del paisaje urbano y unas edulcoradas posiciones políticas. Sorprende que ya por

---

<sup>66</sup> Lajarín, Juan F. (21 de mayo de 2013). Visita de Eisenhower a España. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=yhFxObRAyHY>

entonces *La Codorniz* afilase su lacerante lengua en la crítica de esta película:

Bien mirada, *Las chicas de la Cruz Roja* es una película asombrosa. Cuatro elegantísimas postulantes, más cuatro señores al lado de cada una, más otros doce delante o detrás más cuatro huchas no suman veinticuatro cosas. El total es la unidad: una solemne tontería, una. Si la tontería es perfectamente visible, se debe a un technicolor y a una cámara que se dedican a poner de fondo las quince postales de Madrid que venden en todos los estancos y quioscos<sup>67</sup>.

Con buen o mal recibimiento, los exteriores de Madrid, como veníamos diciendo, los paseos monumentales y las grandes avenidas, enseguida conquistarán el cine de los últimos años de la década. El desarrollismo, siempre

---

<sup>67</sup> A.A.V.V., *La Codorniz. Antología (1941-1978)*, 1998. Recuperado de: <https://books.google.es/books?isbn=8441404631>

ligado a una cierta táctica aperturista del franquismo, consigue que los ambientes deprimidos y oscuros de la capital (aquellos que de forma muy tímida, quizá esquemática, se dejaron traslucir en los 40) cedan protagonismo a la calle de Alcalá, a la Gran Vía, a las inmediaciones de Cibeles, a la Plaza de España, o a la de Cánovas del Castillo, conocida popularmente por la fuente de Neptuno.

Llegados hasta aquí, no parecerá descabellado pensar que durante la década de los cincuenta Madrid se hizo “mayor de edad”; periodo en el que la ciudad descubrió sus grandezas, pero también sus numerosas miserias, se articuló en torno a la corrala y el olor a repollo, para pasar gracias a la magia del saturado technicolor, a los centros comerciales y a la olla exprés. Huelga decir que en la olla, por supuesto, símbolo del ama de casa moderna, seguía rehogándose aquel famoso repollo.







El 29 de enero de 1959 se estrenaba en el Real Cinema la película *¿Dónde vas, Alfonso XII?* Un año después, repitiendo éxito, Alfonso Balcázar presentaba en el cine Carlos III, *¿Dónde vas triste de ti?* Los dos filmes, como se puede suponer, fueron rodados en el Palacio Real de Madrid y en sus inmediaciones, puesto que recreaban una época histórica que ya había quedado atrás. Por estas fechas, además, el norteamericano Samuel Bronston, productor de cine forjado en Hollywood, aterriza en España, y ante las facilidades que le proporciona el régimen franquista, reconvierte los veteranos Chamartín en los Estudios Samuel Bronston. En 1961 comienza el rodaje de *55 días en Pekín*, de Nicholas Ray, una de las mayores superproducciones grabadas en suelo madrileño – exactamente en la localidad de Las Rozas—. Al margen de las excepciones, esta nueva década comienza con una ocultación de la urbe real que entorpece, en cierta manera, la evolución de la representación fílmica de Madrid. El

espacio urbano madrileño, a todo color, destino turístico envidiable, se llenará de tramposos, de trileros y de corruptos que sucumben al poder omnímodo del capitalismo. Hasta las nuevas comedias parecen preferir otros destinos más cálidos, la Costa del Sol, por ejemplo, donde suecas y alemanas se tuestan en las playas, ajenas a los piropos prepotentes del “macho ibérico”. Ser de Madrid, que es ser de ciudad, es ya una forma de ser, de sentir y de respirar, y el cine español de entonces va a juzgar, en cierta manera, esta (comprensible) impresión. No es casual, por eso, que la gran urbe sea contemplada como un escaparate enorme repleto de los más suntuosos pecados: esto es lo que enuncia Pedro Lazaga en *La ciudad no es para mí* (1966). Hay en todo esto una reformulación de la ciudad, pensamiento que no sólo se da en España, sino especialmente fuera de nuestras fronteras. Lynch, que en 1960 acaba de editar *La imagen de la ciudad*, nos da las claves al respecto: lo importante no es ya conocer la ciudad,

sino reconocer sus imágenes y saber usarlas para nuestro beneficio personal. La almendra central se diluye, los suburbios pasan a convertirse en los nuevos escenarios por los que rastrear una identidad alternativa. Madrid es un caso flagrante; en la década de los sesenta la ciudad rondará casi los tres millones de habitantes, fruto –entre otras cosas– del Plan General de Ordenación que suma al área metropolitana más de veinte localidades próximas. Madrid se ha vuelto un delirio; bienvenidos a la Ciudad Dispersa.

El cine de los años finales de la dictadura es un cine profundamente dispar. Las grandes figuras, ligadas normalmente al devenir del Movimiento, dan sus últimos coletazos; la Escuela de Barcelona propone modelos rupturistas y cercanos a la experimentación donde, al tratarse de mínimos presupuestos, los exteriores están ausentes; se anticipa un llamado movimiento metafórico que tiene en la figura de Carlos Saura su mayor referente; la “tercera vía” quizá, con su propuesta comercial y crítica, es

la más cercana a los condicionantes urbanos, habla de la clase media y para la clase media, se entiende con la ciudad. Luego están los *outsiders*, personajes contados con los dedos de la mano, que o bien llegan al cine por la práctica amateur o bien conocen el medio gracias a sus viajes por el extranjero, lo que les presupone entonces un status social diferente. A este último grupo pertenece el vasco Iván Zulueta, a quien traemos a colación aquí porque él, en representación de una exquisita minoría, supo distorsionar la práctica urbana a partir de los modelos propuestos por la modernidad. Es su primer largometraje, *Un, dos, tres, al escondite inglés* (1969), el perfecto ejemplo para reconocer la distorsión que la imagen de Madrid sufre con lo contemporáneo [foto 51]. Aunque el filme descansa sobre una alocada trama, repleta de personajes “psicotrónicos” que simbolizan distintos estereotipos sociales, Zulueta descarga en un momento dado todo el peso (musical) de la obra en la Gran Vía madrileña. A

diferencia de aquellos realizadores y guionistas de los sesenta que habían cargado tintas contra lo moderno, en busca tal vez de una reconciliación con la tradición y el terruño, Zulueta, así como otros raros que pululan por las esquinas del cine español, parecen entender que la única solución, la más decente, la que menos vergüenza produce, es la de fundirse con la grava del asfalto de la gran ciudad. Casi como la práctica intimista de los diarios de Jonas Mekas, donde el espacio, la ciudad de Nueva York, sus calles, simbolizan cada poro de su piel, sus bostezos y también la legaña instalada en el objetivo.



Foto 51

Lo cierto es que la década de los setenta perpetúa el modelo anterior, y aunque la muerte de Franco nos coloca en el disparadero de la democracia, Madrid, más que retratado, es vivido. Es un Madrid instantáneo, experiencial, colocado y travestido, y uno se puede hacer un mejor mapa mental de la ciudad con tan sólo seguir las salas de conciertos que abren hasta las tantas. Radio Futura le canta “a la moda juvenil” y de paso establece el epicentro, una vez más, en la Puerta del Sol, aunque a nosotros nos divierte más el *collage* urbano que con tan sólo veintidós años dirigirá José Luis Lozano para ilustrar el tema *Embrujada*, de Tino Casal:

Entre los nuevos creadores, José Luis Garci conseguirá escenas memorables de Madrid en sus películas *Asignatura pendiente* (1977) o *Solos en la madrugada* (1978), con una toma al final de la Gran Vía irrepetible. También en *El crack* (1981) la ciudad tiene un

protagonismo incuestionable [...] Mientras, un emergente Fernando Colomo, en 1978, da la primera visión postmoderna de la ciudad con *¿Qué hace una chica como tú, en un sitio como éste?* (1978). Y Fernando Trueba en *Ópera prima* (1980) nos sitúa en el centro de la ciudad ya en plena movida<sup>68</sup>.

La ciudad es un juego, enganchándonos al concepto de Baudrillard (2005), y por eso dispone de dos caras. La más amable, reincidente en clichés aunque ahora se vista de cuero, y el sórdido extrarradio que siempre supura y monta en metro para bajarse tal vez en Tirso de Molina o Antón Martín. Recordemos que Baudrillard allana el camino para que la postmodernidad entre como un elefante en una cacharrería, y convierte a la ciudad de Los Ángeles en símbolo de la pérdida del centro y emblema de la

---

<sup>68</sup> Domingo, Javier, “Por las calles de Madrid”, en *Archivo AGR*, nº 30, 2006. Recuperado de [http://www.agr-cine.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=83&Itemid=43](http://www.agr-cine.com/index.php?option=com_content&view=article&id=83&Itemid=43)

ramificación que está por venir. Madrid evoluciona en el cine de esta forma, presentando mil cabezas, aglutinando personajes que provienen de una corrala, de Murcia, de Cataluña y hasta de Estocolmo, pero sobre todo personajes de Vallecas, de San Blas, de Ciudad Pegaso, de Canillejas... Almodóvar comprende mejor que nadie la esquizofrenia que padece la ciudad: sus punkis y sus rockeras colonizan el centro, y sus amas de casa periféricas sueñan con, tal vez, los edificios de AZCA. Posiblemente en los años ochenta, y con permiso de los progres acomodados que discurren por los filmes de Colomo o en aquella nueva comedia madrileña, no haya un Madrid más vibrante y enigmático que el que aparece en las cintas del director manchego. Su coctelera bien pudiera ser la de Baudrillard (2005, pp. 44 -45):

La cuestión es probar lo real con lo imaginario, la verdad con el escándalo, la ley con la transgresión, el

trabajo con la huelga, el sistema con la crisis y el capital con la revolución [...]. (Del mismo modo que) probar el teatro con el antiteatro, el arte con el antiarte, la pedagogía con la antipedagogía, la psiquiatría con la antipsiquiatría, etcétera, etcétera.

Se preguntaba Pascale Thibaudeau (2001) en un interesante libro editado en Francia si la década de los noventa supuso para el cine español una vuelta al realismo social. La investigadora francófona parece hacerse eco de un cine de denuncia que lo asocia en un primer momento a la “reacción de ciertos cineastas españoles deseosos de contrarrestar el lenguaje triunfalista [del Partido Popular] cristalizado en el eslogan *España va bien*” (2001, p. 233). Sin embargo, para nosotros, aunque ella también lo deja apuntar, Madrid vuelve con fuerza a la gran pantalla desde posiciones estéticas, casi idénticas, a las que ya registró en contadas ocasiones en décadas anteriores. Manuel Gómez

Pereira sigue los esquemas de la típica comedia urbana madrileña alcanzando sus mejores resultados en *El amor perjudica seriamente la salud* (1996). El realismo social, con trasfondo de denuncia, lo ejemplifica mejor que nadie Fernando León de Aranoa; su segunda película, *Barrio* [foto 52], entronca, de manera invisible, con aquellos jóvenes incomunicados que planteó Saura en *Los golfos*. Las recreaciones históricas también se suceden y vuelven los



Foto 52

ojos al Madrid de la posguerra o curiosamente a las callejuelas del Siglo de Oro.

Anotemos, para terminar, dos consideraciones sugestivas: la primera, es que existe una incursión en el hiperrealismo, la imagen de Madrid parece superar en casos concretos a la imagen real, al espacio en cuestión; y, en segundo lugar, la ciudad se rinde a géneros cinematográficos no especialmente presentes en la historia de nuestra cinematografía. Seguramente esta estilización de la realidad es posible a que los efectos especiales digitales forman parte ya orgánica de la industria y a que existe una nueva generación de directores, guionistas, productores y público que se interrelacionan de desigual forma –pero siempre de manera estrictamente personal– con el espacio urbano. No entraremos, no obstante, en detalle, pero el

mismo término del hiperrealismo ha sido aplicado a dos propuestas fílmicas totalmente divergentes: algunos autores hablan de la capacidad hiperrealista (feísta) de Santiago

Segura en *Torrente, el brazo tonto de la ley* (1998) y, al mismo tiempo, la calificación la usan otros para referirse al juego de espejos que Víctor Erice plantea en *El sol del membrillo* (1992). Las dos propuestas, por cierto, aunque dándose la espalda de una manera evidente, se localizan en la ciudad de Madrid, en la ciudad contemporánea. Con ello no es de extrañar que volvamos a Baudrillard, puesto que el filósofo francés a fin de cuentas está pensando acerca de la postmodernidad, y por eso cuando él habla de lo hiperreal está poniendo sobre la mesa la cuestión de los simulacros. Qué no otra cosa que simulacros son las imágenes de nuestros días, poderosas imágenes que –como alerta el filósofo– acabarán engullendo lo Real y a nosotros mismos (si es que no lo han hecho ya)

Entonces, todo el sistema queda flotando convertido en un gigantesco simulacro –no en algo irreal, sino en simulacro, es decir, no pudiendo trocarse por lo

real pero dándose a cambio de sí mismo dentro de un circuito ininterrumpido donde la referencia no existe—. (2005, p. 17)

Es natural entonces, que las imágenes fílmicas de las ciudades, y Madrid también va a cumplir la regla pero con otro orden temporal, se estén difuminando poco a poco, con paso agigantado en este nuevo siglo, eso sí, en beneficio del puro simulacro (urbano). El Madrid neo-costumbrista y satánico que revela Álex de la Iglesia en *El día de la bestia* (1995), posiblemente una de nuestras últimas producciones con imágenes icónicas de la ciudad, juega a ser una apariencia, por eso la necesidad en la trama de los ambientes castizos. A partir de ahí se cuentan con los dedos de la mano las producciones españolas de notable presupuesto que hayan querido bajar a ras del suelo; la misma desaparición de la película cinematográfica, así como el cierre despiadado de las salas de cine en Madrid,

parece coincidir con la fugaz presencia de la ciudad en las películas más aclamadas y/o comerciales. La atención parece puesta ahora en el simulacro, en la ciudad digital e irreal, en la cantidad de mapas icónicos y sonoros que pueblan nuestras *tablets* y *smartphones*; la construcción de Madrid está sucediendo a tiempo real, en el intercambio de vídeos virales por las redes sociales y en los formatos televisivos que agudizan su ingenio día a día para convertirnos en los verdaderos protagonistas de este espacio no-urbano. Las últimas imágenes audiovisuales que han llegado de la capital a un mayor número de espectadores ya no son estrictamente reales; el *chroma key* o *green screen*<sup>69</sup> ha recreado el Madrid de los años cincuenta en la serie de ficción *Velvet* y el Madrid decimonónico en *Victor Ros*.

---

<sup>69</sup> El *chroma key* o *green screen*, conocido en el argot de los técnicos españoles como croma, es una técnica audiovisual muy utilizada en cine y televisión para recrear por ordenador escenarios imposibles o universos ya desaparecidos.

Pero seamos justos antes de darle cierre a este capítulo. Aún quedan realizadores nostálgicos que siguen pensando que la historia de las ciudades no sólo es la de su materialidad y, por eso, con diferentes propuestas estéticas, generalmente con presupuestos ajustados o mínimos, siguen creyendo que la mejor de las opciones es la de enfrentar a sus personajes con la ciudad. En parte de ellos hay un redescubrimiento por el espacio urbano (Jonás Trueba, Javier Rebollo), en otros un esquematismo de Madrid que formula deseos y produce pánicos (Jaime Rosales, Juan Cavestany, Carlos Vermut) y en la gran mayoría de ellos una defensa no airada de que el paisaje natural de un cineasta sigue siendo, por naturaleza, la ciudad (Daniel Sánchez Arévalo, Gracia Querejeta, Rodrigo Sorogoyen, Enrique Urbizu, Isabel Coixet).





## 2.8. Hitos de Madrid en el cine español

Aunque nuestro estudio se centra en cuatro realizadores concretos, cuya elección justificaremos más tarde en el diseño de la investigación, es imprescindible que dediquemos un capítulo a algunos otros filmes españoles que han contribuido a la creación y consolidación de la imagen fílmica de Madrid. Hay ciudades como París, Roma y Nueva York de las que podemos rastrear su historia acudiendo a una especie de comunión con la cinematografía universal, pero Madrid, aún soportando una filmografía extensa, es una urbe más esquivada a la hora de consolidar en nuestras retinas su imaginario. La monumentalidad de las ciudades que antes hemos citado las ha dotado de un lugar preferente en la memoria colectiva, y así no es difícil que al escuchar París –aun cuando no hubiésemos estado nunca en la Ciudad de la Luz– seamos capaces de nombrar una decena de espacios

cotidianos, de lugares simbólicos, que forman parte ya del acervo cultural de nuestro tiempo. La riqueza de Madrid no reside precisamente en su estudiado trazado urbano, ni tan siquiera en sus monumentos únicos (ninguno de los cuales ha sido declarado Patrimonio de la Humanidad) pero, sin embargo, esta ciudad goza de una simpatía general que posiblemente emane de su marcado carácter abierto. Vivir en Madrid, como solía decir el alcalde Tierno Galván, es simplemente ser de Madrid. No se trata de un capricho nacionalista, sino de una realidad forjada en base a todos los foráneos que un buen día decidieron dejar su tierra natal para ganarse unos cuantos cuartos en la ciudad. Como en Madrid se ha venido haciendo la vida en la calle, no es de extrañar que muchos creadores y poetas, pintores y realizadores de cine, hayan elegido esta ciudad como cuna de sus relatos y de sus sueños. Su extraña combinación de ciudad grande y pueblo castellano la elevan a constructo contradictorio digno de ser representado. Saura (como deja

reflejado en *Así es Madrid... en el cine*, 2008, p. 18) se hace eco de esta estimable mezcla:

Madrid desde el punto de vista estético y visual, no es ninguna maravilla. Yo en mi juventud la recuerdo como un gran pueblo, con la Plaza Mayor; con la Puerta del Sol, todo muy pueblerino; se reunían las chachas con sus novios, la gente paseaba y se sentaba a la puerta de la calle; además, muchos madrileños vivían todavía en el campo (lo que hoy son barrios como Fuencarral o Legazpi era el campo).

Umbral, por su parte, saca a pasear su olfato proustiano y enumera una lista de recuerdos que descasan en las vértebras de Madrid:

Días, semanas, meses de arroz a la cubana con plátano frito, a eso sabía Madrid, a eso olía, a eso sabía la

gloria, la fama, el cine, el periodismo, la mierda (los retretes de los restaurantes económicos estaban perfumados, por la cercanía de la cocina, de arroz a la cubana con plátano frito), y todos masticábamos el sabor de nuestro fracaso previo, de nuestra tristeza previa, de nuestro previo cansancio, masticando arroz a la cubana con plátano frito [...] y Madrid era la Babilonia del arroz a la cubana con plátano frito por las calles del Barco, Valverde, Luna, Madera, Ballesta, Peligros... (2008, p. 825).

Fernán-Gómez, hombre de cine en toda su esencia, construye sus recuerdos familiares con el callejero de la ciudad que más gloria le dio:

Vivíamos a dos pasos de la Puerta del Sol, pero casi nunca pasábamos por ella. Mi abuela prefería dar largos rodeos o atravesarla en tranvía para ir a otros barrios. También es verdad que era más de mi abuela el Madrid antiguo, el castizo, el de la Puerta del Sol para allá,

que el de la Puerta del Sol para acá (escribo desde Chamartín). Las calles de la Cruz, Espoz y Mina, Concepción Jerónima, Postas, Magdalena, plazas del Ángel y del Progreso (hoy Tirso de Molina), eran sus espacios más frecuentados (1990, pp. 52 – 53).

Y así podríamos seguir hasta el infinito... Lo cierto es que algunos de los filmes aquí expuestos, que seguirán un orden cronológico razonado, son representativos de los mejores estudios que sobre la huella de la ciudad fílmica se han publicado; otros son convocados a estas páginas porque creemos que injustamente no se les ha reconocido su valía y, sin embargo, formulan una teoría de la ciudad de notable interés. Somos conscientes de que muchas obras se quedan fuera por tratarse de recreaciones históricas, o bien porque la ciudad no cumple un papel primordial dentro del argumento; también existen casos en que determinadas películas han desaparecido, se perdieron en su momento y

las últimas copias que quedaban pasaron a mejor vida. La suma de estas imágenes, unas deudoras de otras, deben servir para hacernos una idea de que la ciudad de Madrid siempre ha estado presente en la gran pantalla. Los “madriles”, término que gustara de usar Galdós en sus novelas, es una expresión perfectamente ajustada a todos los hitos que a continuación exponemos.

### **2.8.1. De los orígenes a la Guerra Civil**

Atendamos a las palabras de García Escudero que, si bien están dictadas desde el fervor del régimen franquista, revelan unos argumentos que son difíciles de contradecir:

Hasta 1939 no hay cine español, ni material, ni espiritual, ni técnicamente. En 1929 y 1934 da sus primeros pasos. En 1939 pudo echar a andar, pero se frustra la creación de una industria, así como la posibilidad

de un cine político. Continúan las castañuelas y el smoking. Sobre los intentos de un cine sencillo se desploman el cine de gola y levita, y un cine religioso sin autenticidad. El neorrealismo, que puso ser español, se reducirá a una película tardía. Pero nuestro cine supera al de 1936 y puede esperarse que los jóvenes le den el estilo nacional que necesita (1954, p. 11).

Obviamente sí que existió cine español antes de 1939, y no sólo eso, sino que los “felices años veinte” ya habían dejado diseminados por el camino varios títulos de notable éxito. Pero en lo que sí que estamos de acuerdo con el funcionario del régimen es que, posiblemente, no existía una memoria afectiva colectiva del cine de los primeros años entre los españoles. Tampoco se consideraba el cine, como es de suponer, parte integrante del patrimonio cultural del país, pues antes que estética y filosofía el séptimo arte fue puro entretenimiento, el mejor de

los espectáculos del nuevo siglo. Y entre las querencias de este nuevo invento, allá cuando los Lumière habían presentado el cinematógrafo al respetable público, se encontraban las vistas o paisajes:

Además de tratarse de una experiencia decisiva, efectuada con el prototipo de esta cámara histórica, nos encontramos con una experiencia de observación de lo real: se trataba, diríamos hoy, de ‘atrapar’ una acción, conocida en sus grandes líneas, previsible casi al minuto, pero aleatoria en todos sus detalles, y cuyo carácter aleatorio se intentará conscientemente respetar escondiendo la cámara (Burch, 1999, p. 32).

Así que las vistas eran el producto de la “experiencia de observación de lo real”, y lo real para los Lumière, como para la mayor parte de los primeros operadores, se concentraba en el espacio urbano. Venidos del mundo

científico, de la exploración rigurosa, no era de extrañar entonces que las primeras vistas revelasen al mundo situaciones en exceso cotidianas de la vida urbana. Pronto, y con afán documentalista, una serie de emisarios formados por los padres del cinematógrafo explorarían *lo real* en busca de nuevos agujeros por los que colarse. Es en ese proceso de evangelización cinematográfica donde hay que localizar las primeras imágenes rodadas de Madrid. La mayor parte de los historiadores de cine que se han ocupado de este periodo contemplan a Alexandre Promio como primer responsable de la captación de estas secuencias. Promio, de origen italiano, enseguida pasó a formar parte en Francia del grupo de operadores de los Lumière que viajaban por media Europa en busca de nuevos paisajes cinematográficos que satisficieran al público. Y en efecto, parece ser que cercano el verano de 1896, Promio rueda las primeras imágenes netamente madrileñas para que, una vez reveladas en Lyon, puedan

ser contempladas por el público de la capital en el mes de julio:

Son cintas impresionadas con la mirada de un turista en busca de lo pintoresco y del “color local”, que puede interesar a públicos de muy variados países: *L’Arrivée des toréadors* (un tópico turístico inevitable en estos años y en los que seguirán), *Madrid, Puerta del Sol*, y *Madrid, porte de Toledo* (Gubern, 1996, p. 15).

Estas cintas, que pueden ser visionadas en la Filmoteca Española, revelan un Madrid tradicional, aún anclado en los epígrafes decimonónicos, y su interés es notable porque ya se pronuncian acerca de los espacios simbólicos que destacan en la ciudad:

Ante la prensa madrileña, el 13 de mayo, se efectuaba la *première* [de Promio] en el salón del Hotel

Rusia, en la Carrera de San Jerónimo, 36, donde un año antes se presentase el Kinetoscopio. Se abrió para público el día de San Isidro. De las 10 de la mañana a las 11 de la noche, con 2 interrupciones a la hora de las comidas, se podían ver en pases de 15 minutos el nuevo invento francés por el precio de 1 pta., un tanto elevado ya que cualquier espectáculo costaba entre 30 y 70 cts. Por el salón pasó hasta la familia real antes de trasladarse de vacaciones a San Sebastián. El espectáculo se mantuvo hasta mediados de junio (Martínez, 2001, pp. 27-28).

Promio parece ser que entendió enseguida los rasgos típicos del pueblo madrileño, así que aparte de merodear por los lugares cotidianos, quiso destacar en sus películas el divertimento más extendido en la ciudad: los toros. Conviene no olvidar, no obstante, la extraña sensación que sentiría el operador de cámara en mitad de un país prácticamente desconocido para los europeos y asociado en

la memoria popular a escenas exóticas y folklóricas. Las palabras que registra Promio en sus memorias (como se recogen en Seguin & Letamendi, 1996, pp. 34-35) son conmovedoras:

Mi primer viaje tuvo lugar en España, estaba algo emocionado, me sentía muy solo, entregado, completamente a mí mismo y temía un fracaso. Un telegrama procedente de Lyon, después de mis primeros envíos, fue un importante estímulo, tomé confianza y proseguí mi ruta con menos preocupación.

Al observar estas películas, encuadradas dentro de la serie *Vistas Españolas*, comprendemos enseguida –sobre todo por las vistas centradas en los espectáculos taurinos– que España se forje una identidad castiza y costumbrista. No hay que ser, sin embargo, especialmente crítico con la temática elegida por Promio, pues si hoy en día grupos de

turistas asaltan las ciudades con sus cámaras recogiendo los aspectos más pintorescos, cuanto menos se sentiría el italo-francés conmovido por un país todavía en construcción y en cuya capital eran visibles aún las hechuras de pueblo. De todas las panorámicas tomadas por Promio es, posiblemente, la de la *Puerta del Sol* la que más deslumbre al investigador que por primera vez, y no sin cierta emoción, se asome a estos trabajos. La escena recoge la vitalidad de la plaza más conocida de Madrid, repleta de transeúntes que improvisan sus marchas mientras sortean los primeros tranvías con tracción a caballo. Sobresalen también los enormes toldos que, colocados en las fachadas de las viviendas, nos acercan posiblemente a los primeros comercios modernos de la zona. Esta vista madrileña, hablándonos desde otro tiempo ya lejano, logra capturar la vida urbana de tal forma que transmite una sensación de intemporalidad curiosa; el espacio sigue siendo reconocible para el espectador de hoy, la esencia de la Puerta del Sol

apenas se ha visto modificada. Un Madrid de ayer parece burlarse de las leyes del tiempo, y mostrarse, con nervio y agitación, en la ciudad contemporánea.

Lo que sí es cierto es que una vez que aparecen los primeros operadores autóctonos el devenir de las primeras películas españolas se encamina hacia otros asuntos. Mientras que los hermanos Lumière y Edison difunden imágenes más profanas de la vida urbana, en España se comienzan a recalcar las salidas de iglesias, donde empiezan a destacar las fuerzas vivas de cada ciudad. Esto revela, naturalmente, que los distintos grupos de presión y poder de la sociedad española vayan tomando nota de que el cine, más allá de un divertido entretenimiento, también podía llegar a ser un poderoso medio de comunicación.



Foto 54



Madrid no volverá a tener una presencia singular en estas primeras películas más allá de las vistas populares con las que los operadores alimentan sus archivos. En 1902 comienzan a darse los primeros pasos hacia la construcción de una enclenque industria nacional; sin embargo, la capital parece pintar bien poco en este panorama pues las pocas

estructuras que se afianzan se localizan principalmente en las ciudades de Barcelona y de Valencia:

Cierto que algo se había hecho: de 1906 son *La boda de Alfonso XIII*, en que Baltasar Abadal recoge incluso el atentado contra los reyes en la calle Mayor, y otra del mismo título que Segundo de Chomón hizo para la Pathé. De 1910 es *Madrid 1910*, de la que no hay más datos que su título. Enrique Blanco montó, en el último piso de los talleres donde se editaba el semanario de su padre, *Los sucesos*, el laboratorio Iberia Cines, que se especializó en películas de toros (Cebollada & Santa Eulalia, 2000, p.23).

*Madrid hacia 1910* es un extraordinario conjunto de panorámicas, de visionado accesible, que se detiene en espacios cotidianos tales como la Carrera de San Jerónimo y el Congreso, la plaza de la Cibeles, la puerta de Alcalá, el

monumento a Emilio Castelar en el Paseo de la Castellana, el puente de Segovia y la ribera del Manzanares, el Palacio Real y, por último, la Puerta del Sol. Aunque la realización sigue siendo primitiva, encuadrada en el naturalismo, las panorámicas exceden el modelo de *tableaux vivants* que este cine ordena, puesto que los puntos de vista adoptados, en general, son más valientes, y la cámara parece ser ya un caminante urbanita más. Tal vez motive al anónimo realizador una idea clara de realizar una guía turística y animada de los monumentos y espacios más representativos del viejo Madrid; con alguna concesión, desde la distancia, a la ciudad más moderna, representada aquí en la obra conmemorativa a Castelar levantada en la Castellana dos años antes de este rodaje. No sería extraño pues que estas imágenes fuesen un encargo del algún productor o exhibidor con especial interés en revelar al mundo los encantos de Madrid, puesto que para estas fechas las vistas y panorámicas habían pasado a un

segundo plano en beneficio de los primeros filmes con argumentos (comedias y dramas). Si comparamos estas actualidades madrileñas con las que rodara Promio en 1896, observaremos cómo la ciudad ha evolucionado, dispone de un ordenamiento más cuidado y los tranvías eléctricos ocupan gran parte de la calzada. Entre las vistas destaca la panorámica, de izquierda a derecha, de la plaza de la Cibeles, tomada en mitad del asfalto, de espaldas a la diosa, posiblemente desde un pequeño altillo, y que nos muestra una dinámica urbana propia de los días de diario, una jornada laboral. Más allá del paisaje, que se muestra de nuevo reconocible a nuestros ojos, en un momento determinado se produce una imagen poderosa, casi magnética por el juego de contrastes que propone: cuando está surgiendo imponente la calle de Alcalá, con el edificio Metrópolis en el centro recién inaugurado, se cuela por el margen derecho del encuadre, atravesando el espacio y mirando a cámara, una recadera de aspecto sainetero con

cestón apoyado en la cadera [foto 54]. La composición, que seguramente ha sido fruto del azar, sugiere que estamos aun en una ciudad llena de contradicciones, una urbe que está en plena transformación cuya identidad, más allá de los edificios que rigen el horizonte, descansa sobre los ciudadanos. Es extraño explicarlo, pero nosotros no percibimos aquí, tal vez por la cercanía con la que están rodadas la mayor parte de las vistas, esas “insinuaciones de muerte y de ausencia” que asocia Barber a este tipo de cine.

Con todo, como ya hemos venido diciendo, no será hasta bien entrada la década de los años diez, que en Madrid se vayan consolidando las primeras productoras. El fortalecimiento del espectáculo cinematográfico en la capital sólo podía llevar a la proliferación de más rodajes en las calles. Y eso que, como afirma Martínez Álvarez (1992, p. 141), “en ningún momento, antes de los años veinte, el cine se planteará en Madrid como una industria productiva, sino,

más bien, como un producto destinado al consumo puramente lúdico de los ciudadanos”. En este escenario destacan los trabajos de Benito Perojo, una de las primeras grandes figuras de nuestra industria. El madrileño, que había terminado sus estudios universitarios en Londres, comenzó a experimentar con el cine desde muy temprana edad y vistos los resultados pasó a formar parte de la plantilla de Patria Films. Sus primeras obras de corta duración, antes de que desarrolle un cine folklórico patriótico, son descaradas interpretaciones “ibéricas” del personaje de Charlot, que ya por entonces asombraba al mundo con su mezcla de sentimentalismo y comedia:

Rueda en el habitual estudio natural de El Parque de El Retiro *Fulano de Tal se enamora de Manón* (1913) y *Amigo y esposa* (1914) en un hotel de la calle de Velázquez. Pero en estos inicios, su éxito le viene a Benito Perojo con la creación de un personaje de ficción [...]

*Peladilla*. Entre 1916 y 1918, rueda *Garrotazo y tentetieso*; ‘*Peladilla cochero de punto y Clarita y Peladilla en el fútbol*’ (Cebollada & Santa Eulalia, Op. cit., p. 40)

Todos estos cortometrajes, de marcado acento cómico, permitieron a Perojo fortalecer su técnica. Algunos de ellos, sin el metraje completo, pueden verse en los archivos de la Filmoteca Española, destacando *Clarita y Peladilla en el fútbol*, un filme de aproximadamente ocho minutos que cuenta la historia de Peladilla –interpretado por Perojo– que invita a su compañera Clarita a pasar la tarde en el campo de O'Donnell para ver el partido entre Madrid FC y Athletic de Madrid. Al igual que para Charlot la calle es su casa, Peladilla necesita completarse en los ambientes urbanos, en aquellos escenarios distendidos que oferta la nueva ciudad. De su época posterior destacamos el largometraje *Corazones sin rumbo* (1928), una coproducción hispano-alemana rodada en Múnich, que

revela un acercamiento de Perojo a las “sinfonías urbanas” de las vanguardias. Tan sólo hemos podido visionar una breve secuencia de este filme, puramente cubista, donde el director juega con las superposiciones y fundidos de planos mientras una Imperio Argentina vestida a lo *flapper*<sup>70</sup> pasea por las calles de una moderna ciudad.

Nada más comenzar los años veinte, el cine comienza a enamorar a Madrid. La fuerza de vanguardias como el ultraísmo y el surrealismo, la entrada por todos los frentes de referentes culturales europeos, la viveza con que algunos poetas cantan a las imágenes en movimiento, así como la proliferación en revistas y gacetas de noticias y críticas cinematográficas, más un notable interés por los cineclubs en los ambientes intelectuales hacen realidad la

---

70

Anglicismo que se usaba por entonces para referirse a las chicas de vida moderna que empezaron a proliferar a partir de la década de los años 20. Las *flappers* vestían de forma más descarada, lucían un corte de pelo característico –el *bob cut*–, fumaban y participan de la vida social al igual que los hombres.

frase de Gabrielle Buffet de que el cine, al fin y al cabo, “era un elemento esencial de la vida moderna”. Ortega llega a exponer interesantes teorías acerca del *arte nuevo* –lugar donde se sitúa sin ningún género de dudas el cine–, alertando de la posible deshumanización del mundo tras el triunfo de la metáfora, pero el aviso no parece reconvertir los gustos del público que cada día demanda nuevas películas. La línea estética de la producción madrileña abusará de las historias castizas y de las zarzuelas y rara vez se colará entre las preferencias del público alguna película que proponga otros parámetros. Siguiendo la estela dejada por *La verbena de la Paloma* (José Buchs, 1921) – que pese a su notable calidad nosotros no estudiaremos por tratarse de una recreación histórica–, Eusebio Fernández Ardavín estrena en 1927 *Rosa de Madrid*. Fernández Ardavín, que adapta al lenguaje cinematográfico esta obra de teatro de su hermano Luis, se convierte desde muy

temprano en uno de los directores más prolíficos y reconocidos del cine mudo:

En ella, Conchita Dorado interpretaba el “popular canto al mantón” (“que del Rastro a la Pradera / brillas como una bandera / del barrio de San Andrés”) y en el que se mezclan el Cristo de la Agonía con la Virgen de la Almudena “que por manto te llevaría”, la novia de Luis Candelas y el pañuelo de Reverte, pero “que siempre serás / engañador y cruel”. En el reparto y en un papel de aprendiz del taller de costura, característico de modista madrileña, estaba una jovencita de 15 años que hacía su primera película: se llamaba Conchita Montenegro. Madrid es un personaje principal, con sus frondas de San Antonio en noche de verbena y su merendero de Amanuel; pero también con su paseo en barca por el estanque del Retiro (Cebollada & Santa Eulalia, Op. cit., p. 52).

Es justo también señalar las aventuras cinematográficas que llevaron a cabo durante este periodo algunos productores independientes, que hechizados por esta profesión liberal, levantaron, no sin cierta entrega amateur, algunas producciones de insólita naturaleza. Es el caso de Arturo Carballo y su proyecto *Frivolinas* (1927), una ligera comedia donde un viudo de vida disoluta contemplará, en el Cine Doré, una sucesión de números musicales de revista interpretados por chicas sugerentes. En el fondo esta filmación es un capricho del propio Carballo, dueño por entonces de la famosa sala, quien decidió reunir en la cinta aquellos espectáculos de variedades que más éxito estaban teniendo por entonces en Madrid. *Frivolinas* no es una obra que contribuya al avance de la técnica cinematográfica, está instalada en los parámetros del más simplón modelo de representación primitiva, pero sin embargo destila una singularidad y una simpatía que la convierten en un documento único. La película, recientemente restaurada por

Luciano Berriatúa, no funciona tampoco como retrato de la ciudad de Madrid, ya que gran parte de sus acciones se desarrollan en el interior de la sala, pero es una extraordinaria propuesta para conocer de primera mano cuáles eran los gustos de los madrileños en materia de variedades. Lo curioso de *Frivolinas* [foto 55] es que propone al público un juego de sobreexposición de espectáculos: los espectadores ven en pantalla los mismos números musicales que tantas y tantas veces han ocupado el escenario del Doré. Volveremos a Carballo más adelante, porque él fue el productor de la pieza insólita, y al parecer maldita, de *Carne de fieras*, de Armand Guerra.



Fernando Delgado fue, como afirma Aranguren, mejor director en el mudo que en el sonoro, pues apenas varias obras de este último periodo “se pueden escapar de la mediocridad”. Sin embargo su sonada *¡Viva Madrid que es mi pueblo!* (1928) se convirtió al instante en uno de los éxitos más celebrados de la década. El verdadero elemento motor de la película es la venida a Madrid de varios protagonistas provincianos que buscan abrirse camino en la capital. Este tema, tan referido en nuestro cine, pone en evidencia las contradicciones de una ciudad que lucha por buscar su espacio en la modernidad y en el progreso y que, sin embargo, se encuentra de pies y manos atada a un costumbrismo amable pero también penoso. La mirada de Delgado, no obstante, y de su coguionista, Marcial Lalanda<sup>71</sup> –un reconocido torero que se vio tentado

---

<sup>71</sup> Marcial Lalanda (1903 – 1990) fue uno de los toreros más significativos del siglo XX. Tomó la alternativa en Sevilla pese a sus raíces madrileñas. Lalanda consiguió erigirse como uno de los matadores más

puntualmente por el cine—, no podía ser otra que la de alimentar los lugares comunes del sainete más castizo. Por si surgiera alguna duda, el mismo director argumenta los motivos que le llevaron a levantar este famoso filme:

Quise cantar a Madrid, a mi pueblo, mostrar la capital amada con sus vicios y sus virtudes, y simbolizar en el protagonista, don Lolo, al empedernido madrileño que se pasa el día haciendo que hace, y la vida favoreciendo a los paletos que llegan a la capital a su conquista, quedándose siempre como el primer día, viendo pasar las vidas ajenas triunfantes en la capital sin participar en la gloria de nadie<sup>72</sup>.

---

importantes de la década de los años veinte y treinta. Contó con Hemingway entre sus admiradores y su padrino fue Juan Belmonte.

<sup>72</sup> Delgado, Luis María, “¡Viva Madrid, que es mi pueblo!”, en *Nickel Odeon: revista trimestral de cine*, nº 7, 1997, p. 133



En efecto, Don Lolo (Faustino Breña) es uno de los pocos personajes que pueblan esta película que ejercen de madrileños de pro, el resto son un grupito de advenedizos que llegan por diferentes estaciones hasta la ciudad. Uno de los trenes recorre Castilla hacia la capital y dos jóvenes comienzan a hablar:

Chico 1.- ¿Va usted a Madrid?

Chico 2.- Voy a servir.

Chico 1.- Yo voy a estudiar.

Diálogo verosímil en una de las secuencias mejor resueltas del filme. A continuación, Luis, que así se llama uno de los jóvenes, sale del tren hacia la salida de la Estación del Norte y es inevitable que el espectador que tenga referencias entienda que esta película ya recoge muchas de las situaciones que, décadas después, Pedro Lazaga expondrá en *La ciudad no es para mí*. El nuevo

vecino de la capital se siente abrumado por los coches, por el gentío, por el espacio abierto que se presenta ante sus ojos y encontrará fortuitamente en Don Lolo la figura de un cicerone que le enseñará los secretos de la gran ciudad. Se sucede entonces un hermoso travelling circular alrededor de la fuente de la Cibeles que todavía no ha sido emulado en nuestro cine. Delgado, pese a los clichés que atacan en todo momento el argumento, presenta una construcción narrativa bastante interesante: levanta dos historias paralelas de marcado acento madrileño que, sin embargo, representan al mismo tiempo dos tipos de Madrid enfrentados y muy estereotipados. Por un lado está la alta comedia, que sitúa a sus personajes en un Madrid más noble y se desarrolla en lo que podríamos llamar los típicos secretos de alcoba, y por el otro, la comedia popular, la que enuncia a sus protagonistas en un ambiente costumbrista y los localiza en el viejo Madrid. Sólo hay un espacio que une a estas dos realidades, un espacio concreto donde

confluyen las dos historias principales, y ese espacio es la Plaza de Toros de Las Ventas. Teniendo a Lalande como guionista, pero sobre todo como actor principal, no es extraño entonces que más de la mitad de la película se convoque en ambientes taurinos. Madrid se paraliza con este tipo de espectáculos, como evidencia con un nítido realismo la película, y Don Lolo llega a pronunciar que los toros es “lo único serio que hay en España”. Podemos cerrar los ojos, si queremos, a la realidad cinematográfica española, pero gran parte de la construcción del cine nacional pasó por su marcado acento folklórico, costumbrista y popular. Lo que para muchos fue un símbolo de la España más recalcitrante, para otros fue un ejemplo de cine con personalidad:

Yo creí que la española significaba el hecho de ridiculizar España en algún aspecto, pero no creí que una película de toros, realizada con Lalande como

protagonista torero, resultara una española. Podía ser mala película española; pero española, ¿por qué?<sup>73</sup>

Si de lo que se trata es de valorar la huella fílmica de Madrid en el cine, no cabe duda de que *¡Viva Madrid que es mi pueblo!* es uno de los primeros relatos cinematográficos que más peso otorga al paisaje urbano [foto 56]. La vida urbana está imbricada a la narración y por eso cuando en un momento determinado, Luis, asolado por la nostalgia, se asoma a la ventana de su mísera buhardilla y observa los tejados y la disposición enmarañada de la vieja ciudad, exclama con profundidad: “¡Qué triste debe ser Madrid!”. El tiempo de la ciudad es el tiempo del protagonista, y Madrid, ya personificada al fin, tiene que darle la réplica a su nuevo habitante.

---

<sup>73</sup>

*Ibíd.*, p. 133

Foto 56



Al Madrid de Fernando Delgado no le hacía falta el sonido para demostrar su enorme plasticidad, sin embargo, a la película que rodó en 1929 Francisco Elías sí. *El misterio de la Puerta del Sol* ha quedado en los anales del cine por tratarse oficialmente de la primera película española sonora.

O bien debiéramos decir parcialmente sonora, pues algunas secuencias del metraje aún se presentan silentes y con rótulos enunciativos. El gran título que lleva este filme desmerece el resultado final, pues estamos ante un simpático argumento que pese a su supuesta destreza técnica, y a dos o tres secuencias que despuntan con verdadero interés, la cinta de Elías se atasca en un uso del lenguaje audiovisual algo deficitario y acomodado. Para el historiador Fernández Colorado (citado en Sánchez Oliveria, 2003, p. 67), *El misterio de la Puerta del Sol* es un proyecto torpe debido principalmente a su incoherente desarrollo argumental, si bien el fracaso que obtuvo en taquilla fue achacado en su momento a los problemas técnicos derivados del uso del sonido. Por su parte, Sánchez Oliveira prefiere destacar el carácter innovador que preserva esta cinta, a la que, por cierto, se la daba por desaparecida hasta que en 1994 la Filmoteca Española encontró una copia en la casa de la hija del productor. Podríamos decir que la

secuencia más representativa de la cinta, y por la que lleva su nombre, es la de la incursión en el metraje de varios planos de la Puerta del Sol. Pompeyo Pimpollo y Rodolfo Bambolino, trasunto chusco de aquellos *latin lovers* de Hollywood, pasean por el alma de Madrid planificando un plan perfecto para convertirse en estrellas del celuloide. El paseo por la céntrica plaza es una mera excusa para que el espectador se deje deslumbrar por la incorporación del sonido; sin embargo, el sistema de captación sólo permite distinguir un farragoso campo sonoro donde llegamos a distinguir las voces de ellos, las de algún vendedor de periódicos anunciando el último número y, por supuesto, una sinfonía de bocinas y timbres de los coches y tranvías que abarrotan el espacio. El ritmo, en todo caso, lo impone la dinámica de la plaza, su banda sonora amontonada, pero no la elección de los planos, que aquí revelan por cierto una composición básica y demasiado “teatral” para los tiempos que corren. Ahora bien, quizá la imagen más novedosa que

la película proponga de Madrid sean las vistas aéreas tomadas desde una avioneta. Es desde arriba que la ciudad emite una señal de modernidad, de urbe en desarrollo, de cierto trazado cuidado, los solares en construcción se multiplican, y según se acerca el perímetro centro vamos reconociendo la Gran Vía, el edificio Telefónica, las calles que desembocan en Sol... Curiosamente, como bien cuenta Fernández Colorado, un primer montaje de la película sin las imágenes aéreas fue proyectado en pase privado para la prensa; suponemos que la reacción de los asistentes no tuvo que ser muy entusiasta pues, una vez finalizado el proyecto, este no pudo estrenarse oficialmente en Madrid.

Seguramente en una cinematografía plagada de personajes zarzueleros, pollo-peras, modistillas y *don hilariones*, cualquier propuesta heterodoxa con el dogma oficial de nuestra cinematografía tendría difícil forjarse un camino. Pero si Madrid tenía sitio para Benito Perojo y Florián Rey, también lo tendría para un excéntrico de la

imagen como fue Nemesio Sobrevila. Sobrevila, vasco de nacimiento, nombrado primer director maldito del cine español por los que tanto gustan del etiquetado, era un ilustrado arquitecto que en 1927 rueda una curiosa cinta con un no menos curioso título: *Al Hollywood madrileño. (Lo más español)*. La película, de la que no se disponen copias, bien pudiera enmarcarse en el género de la comedia experimental, más teniendo en cuenta que Sobrevila era un gran conocedor de las vanguardias tras haber pasado varios años en París realizando sus estudios. Todo parece indicar que el director vasco ironizaba en este filme acerca de los gustos cinematográficos de los realizadores y del público de la época, exponiendo como un tabernero madrileño para darle gusto a una hija con ínfulas de actriz le busca proyectos variopintos, desde protagonizar un documental a una cinta abstracta, hasta que al final decide que lo mejor será optar por una historia de corte taurino:

*El film de los siete argumentos*, como lo publicitaba el cartel diseñado por el propio Sobrevila, le permitía al director crear una obra de episodios, experimentar con diversos géneros cinematográficos, ironizar sobre ellos y hacer escarnio de la fascinación del público por el cine americano y de los productores por los géneros castizos. Tantos ataques y entresijos argumentales le impidieron a Sobrevila encontrar la forma de estrenar el film; probó suerte remontándolo y retitulándolo infructuosamente *Lo más español*<sup>74</sup>.

Burla del destino o no, lo cierto es que uno de los filmes más interesantes de la época quedó finalmente suspendido en el aire, devorado por el paso del tiempo. Por suerte para los espectadores, el realizador vasco no se rinde y en el año de 1929 levanta su siguiente proyecto, *El*

---

<sup>74</sup> Solinha Barreiro, María, “Retaguardia Sobrevila: Epistemología, ironía y cine español en los años 20”, *A Cuarta Pared*, publicado el 17-II-2012. Recuperado de <http://www.acuartapared.com/nemesio-sobrevila/?lang=es>

*sexto sentido*. La línea de pensamiento de Sobrevila parece ser la misma, aunque en este caso pesa un poso más intelectual, no exento de ironía y de un cierto casticismo moderno:

En ella continuaba en su línea innovadora, reflexionando sobre las posibilidades del cine español, y arremetía contra los irreales postulados de las vanguardias más radicales. Su propuesta parte de una reelaboración fílmica del sainete que, al invertir las habituales convenciones sobre el honor y los papeles sociales de ambos sexos, sustituye el conservadurismo que impregna a nuestro universo costumbrista por actitudes más desenvueltas, al tiempo que satiriza la ya escasa producción fílmica española y el obsoleto modelo social que la moribunda dictadura primorriverista encarnaba (Lahoz Rodrigo, 2005, pp. 48 – 49).

La retaguardia en este caso es formal, casi esteticista. En *El sexto sentido* se nos revelan imágenes de la ciudad que rompen con todos esos esquemas tradicionales y castizos, y Sobrevila tan sólo utiliza las armas de lo popular para precisamente cuestionarlas. Hay en los inicios del filme un cuestionamiento de la verdad, de lo real, que en mucho nos recuerda a *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929), pero mientras que el filme soviético se presenta como simulacro, la cinta española parece estar jugando y mostrando las cartas, lo que la convierte en una reflexión compartida con el público. Si la ciudad entra en este juego es porque en un momento determinado el filósofo borrachín Kamus (Ricardo Baroja) le muestra a un pipiolo llamado León las grabaciones de lo que parece ser un Madrid visto sin ninguna deformación literaria. La película se adentra en otra película (metacine), y durante al menos cinco minutos observamos una pura sinfonía urbana, un Madrid acelerado, distorsionado,

edificios alterados por las sobreimpresiones, por cámaras que giran sobre sí mismas... Es la primera vez que la ciudad se enfrenta al vértigo estético de la retaguardia, el viaje ha terminado y todo parece confluir de nuevo en la maldita normalidad.

Sobre *Esencia de verbena* (1930), de Ernesto Giménez Caballero, poco tenemos que añadir, pues ya lo hemos analizado en otro epígrafe de esta investigación. Tan sólo recordar que se trata de un poema documental, de marcado acento vanguardista, pero que a diferencia de los insertos de Nemesio Sobrevila en *El sexto sentido*, aquí sí que encontramos una función estética que esconde un soporte ideológico detrás. Aprovechando la aprobación de la Ley del Divorcio en 1932<sup>75</sup>, dos años después los realizadores Alfonso Benavides y Adelqui Millar presentan la

---

<sup>75</sup> La primera ley que reguló el divorcio en España fue aprobada en 1932 bajo el amparo de la II República. El derecho al divorcio fue aprobado en el Congreso con 260 votos a favor y 23 en contra.

comedia *Madrid se divorcia*. Se trata de uno de los pocos filmes que se ocuparon de llevar a la pantalla uno de los temas más polémicos de la II República. El cartel de la producción rezaba de esta manera: “Primera película parlante y sonora en español filmada totalmente en Madrid”. La cinta no debió motivar demasiado a los espectadores pese a que su inspiración eran las famosas *screwballs* norteamericanas.

Más suerte tuvo *Don Quintín, el amargao*, producción enmarcada en uno de los periodos más gloriosos de nuestro cine –el año de 1935–. *Don Quintín, el amargao* o *El que siembra vientos* era un popular sainete de Carlos Arniches y Antonio Estremera que había cosechado muchos éxitos en el teatro gracias a la contemporización de su melodramática historia. La productora Filmófono, que se había propuesto adaptar los temas más populares a la línea ideológica de los valores republicanos, encargó a su productor ejecutivo, Luis Buñuel, que llevara al cine este sainete. El director elegido

para la adaptación cinematográfica fue Luis Marquina, un barcelonés de larga trayectoria profesional, que se enfrentaba de esta manera a su primer trabajo como realizador. Gran parte de la cinta fue rodada en los flamantes estudios CEA, situados en la Ciudad Lineal, si bien existen algunas escenas de exteriores que fueron registradas en zonas nobles del nuevo Madrid. La productora no escatimó gastos en esta adaptación, y eso que como apunta Colorado la película fue financiada a través de aportaciones económicas directas, lo que dotó a esta cinta de una factura impecable y en cierta manera de un carácter modernizador pese a ser una historia costumbrista.

Es curioso como Buñuel, que se volcó en estas producciones de Filmófono después de su periplo surrealista, no quiso aparecer en los títulos de crédito. Él mismo lo cuenta en sus memorias:

Encontré a Ricardo Urgoiti, productor de películas muy populares, y le propuse una asociación. En principio él se echó a reír. Luego, cuando le dije que podía disponer de ciento cincuenta mil pesetas que me prestaría mi madre (la mitad del presupuesto de una película) dejó de reírse y accedió. Yo no puse más que una condición: la de que mi nombre no figurara en la ficha técnica (Buñuel, 1982, p. 140).

Terminamos este periodo extenso, de revelación del cinematógrafo hasta su consolidación, con el último hito del que queremos hacernos eco, que coincide, además, con el estallido de la Guerra Civil. Nada después de este trágico acontecimiento sería igual, y podríamos decir que España maduró a golpes, que el país entró en el siglo XX por la puerta de atrás, la de la ignominia y la vergüenza. Situados en este ambiente, traemos a colación el caso de *Carne de fieras* (1936), la última película de Armand Guerra. Guerra,



que en realidad se llamaba José Estivalis Cabo, era un valenciano de ideología anarquista, muy viajado y muy leído, que quiso el destino que comenzara a rodar su último filme el mismo mes que el bando sublevado decidió llevar a cabo el alzamiento nacional. La película, inevitablemente, desde este momento se convirtió en un relato disfuncional que fue de la mano de todos los avatares dichosos que se dieron en Madrid. Es conocido el carácter de película maldita con la que se ha querido tildar a este filme, pero dicha literatura –que no le ha venido mal a la obra para que se la vuelva a reconocer en determinados círculos– es producto más bien del contexto violento en el que se desarrolla. En lo que sí que coinciden muchos historiadores es en destacar el carácter singular del filme, propuesta fuera de lo común en nuestro cine que lo convierte casi en pieza única:

Por su libertad temática es una obra insólita dentro del pudoroso cine que se hace durante los cortos años de la II República –son mucho más interesantes esta producción y las pocas realizadas en zona republicana durante la Guerra de España, que las comerciales y regionales comedias musicales que tanto éxito tienen en la primera mitad de los años treinta en España y Latinoamérica–, pero también por su largo, inacabable, cincuenta y cinco años, proceso de accidentado montaje y la poca difusión que, como es lógico, tiene (Torres, Augusto M., 2004, p. 170).

*Carne de fieras* es una película difícil de clasificar, pudiera ser un drama de corte folletinesco, pero al mismo tiempo es un canto de amor a los seres más libres y extraños que, en ocasiones, pueblan las ciudades. Lo que sí que es cierto es que estamos ante una cinta avanzada para su tiempo, pues el carácter liberal de algunos personajes

que pueblan el argumento –como bien pudiera ser la artista de varietés Marlène Grey– la aleja completamente de las historias terruñeras y bobaliconas de gran parte de la producción española. Debemos a Guerra el carácter libertario que destila la película, pero a su productor, Carballo, un enloquecido amor por los ambientes de revista, variedades y números de cabarets. Carballo se había obsesionado con aquella *Venús rubia* venida de Francia, que junto a un domador de leones, ofrecían en el Price o en el teatro Maravillas espectáculos circenses como el que les hizo ganar popularidad: la delicada muchacha, delgada como una espiga, ataviada tan sólo con un tanga, entraba en una jaula repleta de leones mientras el domador se limitaba a hacer que lo tenía todo controlado [foto 57]. Con todo este material, más un personaje boxeador y varios giros de amor y desamor, el rodaje de *Carne de fieras* comienza un 16 de julio en el Parque del Retiro de Madrid. Tan cálido escenario, con el famoso estanque y sus zonas

de esparcimiento, se va nublando poco a poco, según avanza la película, porque la realidad se va metiendo por las grietas de la ficción.



Foto 57

El rodaje se interrumpe varias veces, la electricidad va y viene, algunos actores se marchan a los frentes, y hasta el propio Guerra, convencido activista anarquista, desea terminar cuanto antes para ayudar a sus compañeros de partido. Lo cuenta el mismo director en sus interesantes apuntes sobre la contienda:

En tales condiciones trabajaba yo aquellos días, cuando una tarde recibí la visita de un compañero, proponiéndome, apenas terminase mi película, organizar un equipo y marchar a los frentes de lucha para impresionar nuestras gestas. Cotiello, que así se llamaba este compañero, empezó el mismo los trabajos de organización para la expedición, ayudado por el compañero Jerez, de nuestro Sindicato. Mientras tanto, yo aceleraba mi trabajo para la rápida terminación de la película (Guerra, 2005, p. 36).

*Carne de fieras* no es una película redonda, formalmente no es aguerrida, pero sí que formula, desde la urgencia, un tipo de cine que pudo ser y no fue. De esta manera también propone una visión de Madrid nueva, limpia y erótica, una ciudad liberada del poso quieto de las viejas costumbres, y sin embargo, en todo momento, cuando la visionamos, sentimos una extraña sensación, alguien vigila al otro lado...

### 2.8.2. Dictadura franquista: de la autarquía al desarrollismo

Ya dijimos en su momento que la Guerra Civil supone un freno de considerable tamaño para la industria cinematográfica española. El escaso cine que se realizó en los dos bandos estaba armado ideológicamente, y la propaganda era el mecanismo que articulaba las historias, que seguían descansando básicamente sobre pilares populares y costumbristas. Autores como Román Gubern, Alfonso del Amo, Emeterio Diez, Rafael R. Tranche, Vicente Sánchez-Biosca, José Cabeza San Deogracias, José Luis Castro de Paz y Daniel Castro de Paz, entre otros, han estudiado con elevada profusión las producciones que se llevaron a cabo en este periodo convulso de la historia de España. Todos parecen coincidir en algo: que aunque la producción nacional tuvo que amoldarse a las terribles circunstancias, como bien aclara Cabeza San Deogracias

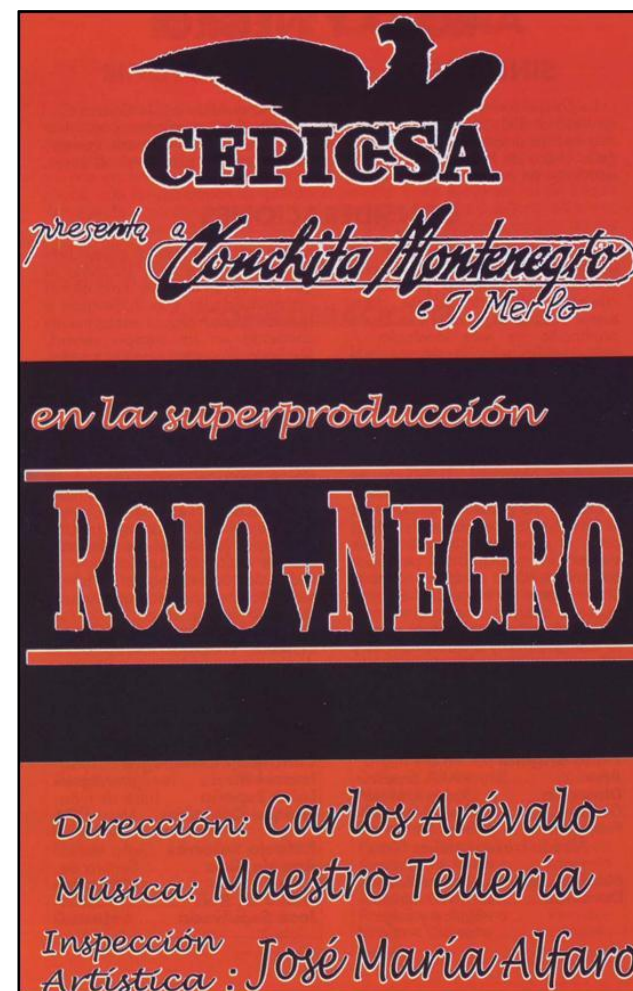


Foto 58

(2005, p. 14), “el cine sigue funcionando con bastante regularidad para las circunstancias en las que se encuentra Madrid”.

Desde el mismo momento en que el bando nacional se declara ganador de la guerra, comienza un proceso de fascistización del país que afectará a todos los organismos políticos y sociales. El cine, como gran entretenimiento popular del momento, no será menos y verá cómo poco a poco sus infraestructuras comienzan de nuevo a levantarse con la mirada siempre puesta en los dictámenes del régimen. Al tratarse de una dictadura centrista, y al encontrarse la mayor parte de las productoras en la capital, Madrid, es así, se convierte en el plató preferido para los cineastas que, alterando la famosa frase de José Antonio, la convierten en una suerte de “unidad de destino”. Curiosamente hemos de advertir que a diferencia de la República, que nunca llegó a interesarse plenamente por el séptimo arte –cosa distinta fueron las acciones personales

de republicanos como los que formaron parte de las Misiones Pedagógicas<sup>76</sup>–, el franquismo entendió desde el primer momento que necesitaba del poder y de la influencia de la narrativa cinematográfica para apuntalar más aún, si cabe, sus ideales nacional-católicos. Recordemos que, como recuerda Preston (1998), el propio Franco era un apasionado del cine, y que en 1941 se lleva a la pantalla *Raza*, película con guion del Caudillo, dirigida por José Luis Sáenz de Heredia.

En los primeros años cuarenta, el cine nacional será un cine herido, amputado, y destacarán, sobre todo, historias que pretenden alabar la victoria del bando ganador. Las producciones se repliegan a los estudios, con escaso

---

<sup>76</sup> Las Misiones Pedagógicas (1931-1936), promocionadas por el gobierno de la II República, pretendían llevar la cultura y la educación a aquellas zonas de España más atrasadas. Las misiones no tenían una duración estipulada y llevaban sesiones cinematográficas a zonas rurales, organizaban clubs de lecturas, audiciones de radio, museos itinerantes con reproducciones de obras de arte... Se calcula que unos 600 voluntarios participaron en este proyecto tan loable.

margen para localizaciones en exteriores; y además, frente a un cine co-producido con la Italia fascista de Mussolini, surgirá el llamado cine histórico nacional, recreaciones de momentos claves en la historia de España vistos desde el prisma tradicionalista del primer franquismo. Madrid, entonces, no es una ciudad para enseñar, para mostrar al público, y vale más el canto endiabrado de una paz conseguida por las armas, que cien imágenes que revelen la miseria social y moral que conlleva esta posguerra. De todas estas cintas *vencedoras* es *Frente de Madrid* dirigida por Edgar Neville, la que más nos interesa a nosotros. Hasta tal punto elevamos su interés –por esa mezcla rápida de ficción y pura imagen documental– que la estudiaremos más adelante como una de las miradas fundamentales que sobre Madrid ha desplegado el cine.

También es notable el caso de la falangista *Rojo y negro* (1942), cinta dirigida por Carlos Arévalo que se ha convertido también en una de esas *rara avis* del cine

español. [Foto 58] En el fondo se trata de una recreación sobre la Guerra Civil articulada a partir de una pareja de novios que, con contrapuestas ideologías, verán como su amor es truncado por la violencia que impregna las calles. El escenario es Madrid, y aunque la mayor parte de la película se localiza en estudio, llegando incluso a reproducirse la famosa checa de Fomento, destacamos unos breves exteriores rodados en cuidado claroscuro que aunque pretenden trasladarnos varios años antes del rodaje, inevitablemente nos revelan el estado de la ciudad. Precisamente ese verismo que vemos en la cinta pudo ser el motivo que llevase a Franco –que la vio en su sala de cine de El Pardo– a prohibirla. No se sabe mucho acerca de este hecho, pues además *Rojo y negro* se perdió hasta ser encontrada de nuevo en 1996, pero como bien indica el escritor Pérez-Reverte, la película no satisfizo al Régimen quizá por su tono seco, “nada ampuloso y en absoluto marcial, que evita caer en el simplismo estúpido del que ni

siquiera se libran las películas que hoy se hacen sobre la Guerra Civil”<sup>77</sup>.

Entrando al territorio de la comedia, que tan fuertes aleaciones siempre ha tenido con el espacio urbano, hemos de destacar *Ella, él y sus millones* (1944), un inteligente trabajo de Juan de Orduña, que se convirtió rápidamente en un éxito de público y que, además, consiguió sacar al cine español del atolladero de las películas militares. Es este un Madrid confiado y de la alta sociedad al que también pertenece, aunque con desigual resultado técnico, la coproducción italiana *Madrid de mis sueños* (1942). También eficaz para hacer reír pareció ser la comedia asainetada de *La chica del gato* (Ramón Quadreny, 1943), interpretada por Josita Hernán y con el (casi) debut de Fernán Gómez. Poco se sabe a día de hoy de esta película pues el negativo se

---

<sup>77</sup> Pérez-Reverte, A., “La película maldita” en *Artículos de Pérez-Reverte*, domingo 18 de abril de 2010. Recuperado de <http://arturoperez-reverte.blogspot.com.es/2013/06/la-pelicula-maldita.html>

perdió, y la posterior versión, que interpretó en 1964 Gracita Morales, hizo olvidar a la primera.

En verdad el cine de los cuarenta le debe mucho a los realizadores de una nueva generación (Sáenz de Heredia, Gil, Orduña), pero estos apenas bajaron sus historias a la realidad concreta y a la ciudad emergente. Madrid debía esperar a la llegada de los cincuenta para ser protagonista absoluta. Mientras tanto Neville volvía sus ojos al Madrid decimonónico o barojiano, influido por la estética expresionista y solanesca, y presentaba manieristas recreaciones de la capital en *Verbena* (1941), *Domingo de carnaval* (1945) y *El crimen de la calle Bordadores* (1946). Por su parte, un ilustrado Carlos Serrano de Osma encargaba para *La sombra iluminada* (1948) unos decorados totalmente cerrados que representaran calles del viejo Madrid. Juan Mariné, encargado de la fotografía de aquel filme, recuerda (como se cita en Soria, 1991, p. 50) los interiores de esta cinta:

El rodaje de 'La sombra iluminada' fue muy dificultoso. Los decorados eran totalmente cerrados y, para hacerlo más difícil todavía, Serrano tenía la obsesión, que no puedo cumplirse del todo, de que la película no tuviera más de 17 planos: algunos tenían 200 y 250 metros. Los movimientos resultaban muy complicados en aquellos decorados en los que lo único móvil era el suelo que nos servía para situar la cámara y el travelling o la grúa.

Augusto M. Torres señala un hecho cultural destacado de 1947 para que la industria cinematográfica se proponga la búsqueda de una nueva identidad. Ese año, en los Altos del Hipódromo, se abre el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), donde una nueva generación de jóvenes más inquietos y críticos con la realidad comenzarán a forjar sus carreras. Este hecho, más una clara influencia de las coordenadas

neorrealistas que parecían provenir de Italia, condicionaron la estética del cine nacional que, si bien en la década de los años cuarenta apenas salió de los cómodos y herméticos estudios de cine, en los cincuenta encontró en las calles y plazas de las ciudades –queríamos decir Madrid– su razón de ser. Coincide también, de manera evidente, que el régimen franquista comienza a salir del periodo autárquico para entablar relaciones con los países extranjeros y la ONU promueve, además, que España se incorpore a determinados organismos internacionales. Lo que es evidente es que cualquier estudio del cine de los años cincuenta debe pasar, inevitablemente, por el trabajo, ya antes mencionado, del profesor Deltell:

En todos estos ciclos, temas o géneros cinematográficos que se producen en el país, la capital es el lugar por excelencia. Se ruedan los barrios, las calles y los monumentos madrileños. Todos los ciclos parecen



presididos por la imagen de esta ciudad. Incluso en un género como el cine negro, tan asociado a Barcelona, Madrid será el espacio más filmado (Deltell, *Op. cit.*, p. 14).

La “imaginabilidad” de Madrid es en el cine de esta década más poderosa que nunca, hasta el punto de que la ciudad se convierte en un espacio de memoria. Sus lugares comunes son reconocibles, los espacios que se advierten conllevan ya una intrahistoria –usando aquí el famoso término de Unamuno–, y contemplamos, además, a lo largo de la década, cómo la ciudad va mutando poco a poco de capital dura e ingrata a urbe proto-moderna y más vivaz. De esta manera, la ciudad de Madrid se da de alta en los cincuenta al trote de un caballo llamado Bucéfalo. *El último caballo* (1950), comedia neorrealista de Edgar Neville, que más adelante propondremos como gran filme para analizar, es una historia que se desarrolla en torno a la ciudad, es

más, nos atrevemos a decir que sin la ciudad de Madrid no existiría. Conociendo a Neville como creemos conocerle sabemos que en este filme reposa su alma, su nostalgia por la ciudad que de niño viviera y, sin embargo, pese a que aparenta “cantarle las cuarenta” al progreso y a la modernización, sentimos aquí que el director madrileño ha vuelto a retomar el pulso de la ciudad contemporánea, aunque para eso utilice ciertas referencias del sainete popular.

Otra figura capitular del cine español de esta época es la de José Antonio Nieves Conde. El segoviano, curtido en Madrid, enseguida se revelará como uno de los autores más personales de nuestra cinematografía, sobre todo a partir del drama religioso *Balarrasa* (1951), también protagonizada por el actor de moda del momento, Fernando Fernán Gómez. Aunque la cinta, de carácter moralizante, se localiza en gran parte en Madrid, este ex legionario que se hace sacerdote pasa la mayor parte del tiempo en interiores

ostentosos y de clase media-alta. Madrid sólo sirve aquí de excusa para poner en preaviso al espectador de que las ciudades también pueden ser focos de desafección y que los malos caminos, normalmente nocturnos, mal iluminados pero placenteros, están siempre acechando a la vuelta de la esquina. Román Gubern contempló, acertadamente, cómo *Balarrasa* es el mejor ejemplo para entender el paso de la dictadura militar y cuartelaria a “la nueva militancia clerical”.

Más importante para nosotros es el siguiente proyecto que llevó a cabo Nieves Conde, *Surcos* (1951). Esta producción de Atenea Films, drama realista donde los haya, es seguramente uno de los mejores documentos audiovisuales donde estudiar y analizar la huella fílmica de Madrid. *Surcos*, en cuyo guion participan hasta cuatro autores, entre ellos el escritor Gonzalo Torrente Ballester, cuenta la historia de una familia castellana, que escapando de la pobreza y la marginación del campo, llegan hasta la capital en busca de una vida mejor. Pronto, una vez

instalados en uno de los barrios más humildes de Madrid, Lavapiés, comienzan a descubrir “el lado oscuro” de la ciudad. En realidad *Surcos* se iba a llamar *Surcos sobre el asfalto*, porque el filme pretende demostrar cómo los exiliados rurales se encontraron frente a frente con la crudeza de Madrid. El relato de Nieves Conde no se muestra tímido en su propuesta, sino todo lo contrario: su realismo es visceral y directo, no se anda con metáforas ni con paños calientes: “El Madrid de *Surcos* es una ciudad insolidaria, en la que reinan el estraperlo, una delincuencia de supervivencia, la prostitución, la delincuencia y la miseria” (Cueto, 1998, p.23).

El grado de realismo en la cinta es tal, que el propio Nieves Conde se encargó de acercar todos los elementos artísticos a la experiencia directa con la ciudad. No sólo para la ejecución de determinados personajes se fijó en auténticos rostros del Madrid más popular, sino que también

las ropas que vestían los protagonistas pertenecieron a gentes humildes, habitantes de Lavapiés, Embajadores y Legazpi, las tres zonas principales, junto a Atocha, por las que discurre la trama. Aunque estas zonas castizas de la capital no era la primera vez que aparecían en el cine español, sí que se trataba de la incursión más directa y valiente por parte de un realizador de cine, pues dejaba a un lado las corralas chisposas y los tópicos arnichescos para dar paso a los acuciantes problemas de la vida. Curiosamente, cuando estuvimos en la Filmoteca Española viendo en el archivo gráfico parte de las fotografías que el propio Nieves Conde cedió a la institución sobre el rodaje de *Surcos*, pudimos comprobar que se producía entre la realidad y la puesta en escena una especie de mimesis extraña que hablaba, en definitiva, del valor moral y estético de esta película. Al cuadro representado, a punto de ser filmado, se unía una corte de espectadores ocasionales, curiosos que por allí pasaban, que si hubieran traspasado el

espacio acotado no habrían desentonado con la propuesta artística de Nieves Conde.

*Surcos*, además, como ya dijimos en su momento, planteó la primera división importante en los estamentos cinematográficos del régimen. García Escudero, director general de Cinematografía y Teatro, concedió al filme la máxima catalogación ministerial, la de película de Interés Nacional. Teniendo en cuenta que, en determinados estamentos, como el eclesiástico, la cinta no había caído bien precisamente por su verismo y por su acerada crudeza, comenzó una diatriba interna entre los distintos poderes franquistas que la ganó finalmente el ala censora y dura.



García Escudero tuvo que dimitir de su cargo, y Nieves Conde pasó durante varios años a un segundo plano en una industria que, no obstante, ya no pudo olvidarse nunca de esta propuesta crítica. Aunque la historia la ha condenado al sambenito del neorrealismo por proximidad temporal y sobre todo estética, muchas son las voces – incluida la de Nieves Conde– que la alejan de este movimiento italiano y la acercan a la experiencia de la novela picaresca, cervantina o barojiana, donde mucho de la crudeza del Lazarillo existe, o de un extremo realismo a lo Pascual Duarte. Deltell dedica un capítulo de su libro al análisis de *Surcos*, y allí recoge unas palabras de José Antonio Nieves Conde que definen perfectamente el proyecto:

Estábamos seguros de que intentábamos hacer una película que jamás sería la habitual película de aquel tiempo. Durante días y días nos dedicamos a recorrer

barrios de Madrid y reunimos una gran colección de fotos, que visualizaban los lugares, la atmósfera, el ambiente, los tipos que luego plasmaríamos en el filme [...]Yo quería rodar *Surcos* en decorados naturales y si utilizamos en parte el estudio fue por conseguir un mayor realismo [...]. *Surcos* es, a su vez, un documental sobre un Madrid de los años cincuenta (2007, p. 171).

Lo cierto es que esta cinta demostró que una parte del país no estaba preparado todavía para el realismo más exacerbado, y sobre todo si provenía del cine, una disciplina artística que más bien pareciera estar programada para el disfrute y el entretenimiento. Es curioso que las dos películas más celebradas del ideario falangista, cintas repletas de desilusión, acabasen enfrentadas al régimen. Muy posiblemente el aspecto social de las dos, y que en el caso de *Surcos* el director no cerrase la historia con un mensaje moral, las dejaron fuera, en cierta manera, del

canon cinematográfico franquista. Con los años Nieves Conde inflaría su filmografía con muchos otros filmes, pero ya ninguno de ellos alcanzaría la incidencia y urgencia que *Surcos*; sin embargo, son dignas de reseñar *Los peces rojos* (1955) y *El inquilino* (1957). La primera de ellas es una película modélica de suspense con grandes interpretaciones (Arturo de Cordova y Emma Penella), y que bien pudiera haber formado parte de la filmografía de cualquier reconocido director norteamericano de cine negro. Aunque gran parte del filme se desarrolla en la ciudad de Gijón, podemos vislumbrar algunas calles de Madrid, sobre todo de la zona de El Rastro, y en especial la fachada y el interior del Teatro Pavón, situado en la calle de Embajadores. De la segunda película, *El inquilino*, conviene decir que es otro retrato fabuloso, pasado por el humor negro y un cierto surrealismo agónico, que retrata uno de los problemas más acuciantes del Madrid de la época, el de la vivienda. Unos años antes de que Ferreri levante *El pisito* (1959), Nieves

Conde retrata la historia de Evaristo (Fernando Fernán Gómez), un padre de familia con cuatro hijos y casado con una hacendosa mujer, que al desahuciarle su piso se pone a buscar soluciones para encontrar una nueva vivienda. Todo parece ser buenas vibraciones y esperanza, pero según avanza el tiempo, y mientras se patea un Madrid desolado y en continuo derribo, Evaristo se va dando cuenta de que la realidad es una burda sátira y que el destino les va a poner de patitas en la calle. Con esta historia tan cruda, difícil era pensar que el filme se librara de la censura, y así fue, la Junta establece una serie de restricciones para que la película salga adelante: una cartela informativa al principio revelando que el problema de la vivienda es una prioridad para el régimen y que aún así toda la responsabilidad no es estrictamente suya, y la grabación de un nuevo final que no deje a la familia en la calle y les permita soñar con un futuro mejor. Recoge Vaquerizo

García (2014, p. 71) las palabras impuestas por los censores para el comienzo de *El inquilino*:

Después de los títulos de presentación se incluirá el siguiente inserto: “El problema social de la vivienda es el más universal de los problemas de nuestro tiempo. La sociedad tiene el deber de sentirlo solidariamente, y no confiar exclusivamente en el Estado, quien, justo es reconocerlo, trata por todos los medios de resolver o aminorar tan grave problema. Esta película intenta sacar simbólicamente a la luz pública algunos de los fallos de la moderna sociedad en torno a ese ingente hecho que tanto preocupa a nuestro Estado y a todos los hombres de buena voluntad”.

El Madrid que se muestra en *El inquilino* es el Madrid dañado de la posguerra; aunque la película se graba bien entrada la década de los cincuenta, las calles que aparecen

pertenecen a un barrio que llevaba arrastrando importantes deficiencias desde los bombardeos de la Guerra Civil. Nieves Conde no precisa exactamente dónde se localiza la casa de Evaristo y su familia, pero sí que llega a anotar que es la misma zona de *Surcos*. Esto no es del todo cierto, pues ya la película comienza con una panorámica de Madrid que nos sitúa en las inmediaciones de la Puerta de Toledo, así que lo más probable es que estemos en los alrededores de la Iglesia de la Paloma, por el barrio de Embajadores pero más hacia La Latina. En resumen, *El inquilino*, siendo una obra irregular en cuanto al desarrollo de la trama, se eleva sin embargo en un documento único y agrio del Madrid olvidado de los cincuenta, de ese Madrid que no sale en las postales y que tiempo tardará en ocupar otra vez las pantallas de cine. Coincide el filme con la reconstrucción y saneamiento de zonas populares –los derribos de viviendas y los solares que vemos son reales–, y sobre todo con la masificación de la ciudad, que está rondando en este

momento los dos millones de habitantes debido en parte al éxodo rural.

Pero volvamos a los inicios de la década, en 1951 se estrena el esperado proyecto cinematográfico de dos de los mejores alumnos del IIEC, Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem. *Esa pareja feliz* es una película de debutantes, codirigida por dos personas –con lo que eso tiene de complicación en el desarrollo y en la ejecución–, pero que se revela como una fresca comedia urbana con diferentes toques de farsa e ironía. Parece ser que en un principio el guion de *Esa pareja feliz* descansaba más sobre las bases del melodrama, pero los productores de la historia debieron de convencer a los dos jóvenes realizadores para que la dotaran de más comicidad con el fin de evitar el encontronazo total con la censura. *Esa pareja feliz* cuenta la historia de un humilde matrimonio obrero de Madrid que ve, cómo de la noche a la mañana, todos sus planes previstos

se van al traste por quedarse él sin trabajo. La película es, además, un cursillo acelerado de encontronazos para la pareja formada por Juan y Carmen (Fernando Fernán Gómez y Elvira Quintillá), que tras ganar un premio radiofónico que les permite vivir durante un día como un matrimonio burgués repleto de caprichos volverán a la cruda realidad del alquiler del piso, la búsqueda de trabajo y, en definitiva, en hacer frente a todos los interrogantes del futuro más próximo. Para que esta comedia amarga funcione a la perfección, los guionistas sitúan la trama en la ciudad de Madrid, que se revela en seguida como fábrica de sueños y como espejo deformante. Es Berlanga quien asegura que él aportó a la cinta un tono de sainete arnichesco, mientras que le atribuye a Bardem los aspectos más refinados y modernizadores del filme, aunque para decir la verdad, y de nuevo en palabras del director valenciano, *Esa pareja feliz* fue escrita al alimón, con un entendimiento en el desarrollo de las secuencias que sorprendería a los más incrédulos.





Foto 60

La primera película de Bardem y Berlanga [foto 60] refleja las contradicciones de un país que teniendo una masa crítica de jóvenes que ya comienza a pensar en el desarrollo, en la apertura de los ideales, y en la búsqueda de un futuro inmediato mucho mejor, se da de bruces con una realidad todavía anclada en la cerrazón, en las prohibiciones constantes de una dictadura que aún saliendo de la autarquía se revela como un aparato castrador e inane. Por eso es normal que el personaje de Carmen sueñe constantemente con los mundos que proponen las películas venidas de Hollywood, mientras que Juan, tramoyista en el cine, se empeña en aguarle sus sueños desvelándole constantemente a su mujer que el cine es mentira, que todo son trucajes que persiguen la ilusión del espectador. Que sea un jabón —el jabón Florit— quien les conceda un hechizo para pasar un día mágico y burgués en mitad de una ciudad gris y desarrapada es pura ironía. El reclamo publicitario es evidente (“Todo Madrid para usted

en veinticuatro horas”), y la pareja se sentirá emocionada, no sin cierto recelo por parte de Juan, por pasar ese día en los mejores centros comerciales, en los mejores restaurantes, en un Madrid proto-capitalista y caprichoso que sólo está al alcance de unos pocos. Una vez más la dualidad se hace presente en este filme –aparte de la dirección a cuatro manos–, y es que el matrimonio juega a ser otro matrimonio dentro de una ciudad que presenta dos realidades, las dos presentes y capaces, pero las dos dándose la espalda:

Madrid, es un elemento central en esta puesta en abismo, es el escenario global de este espectáculo. Los protagonistas se mueven por la urbe, al menos el día de festejos, como personajes programados [...]. El gran acierto de *Esa pareja feliz* es que aúna ambas propuestas, lo real y lo soñado o representado se confunden: lo

segundo tiende a imponerse a lo primero (Deltell, *Op. cit.*, p. 198).

Los siguientes filmes de Berlanga en este periodo franquista, trabajos totalmente independientes del tándem inicial formado con Bardem, partían en ocasiones del espacio urbano por revelarse este como el paisaje idóneo para el desarrollo argumental de los problemas que más preocupaban en ese momento al realizador valenciano. Tanto *Plácido* (1961) como *El verdugo* (1963), dos obras cumbres de nuestra cinematografía, se enmarcan dentro de los parámetros urbanos, pero mientras que la primera se localiza en una pequeña ciudad de provincias –realmente se trata de la ciudad de Manresa–, en la segunda sí que se opta por los escenarios madrileños. Conociendo, no obstante, el carácter dinámico de Berlanga, *El verdugo* podría haberse rodado en cualquier ciudad española, pero presumiblemente el escenario de Madrid le daba más verosimilitud al relato, ya que en definitiva la capital era el

refugio del poder funcional y de la Administración. Es muy probable que la consecución de esta tragedia grotesca sea responsabilidad directa del guionista de la cinta, Rafael Azcona, quien condiciona al protagonista para que traicione sus principios en pos de una vida mejor y de una hipoteca para toda la vida. Azcona entiende que la ciudad es la corte de los milagros, que Madrid, en este caso, pone a disposición del escritor, del guionista, del realizador, una serie de personajes mágicos cargados de ironía, de mezquindad, de pasión... Azcona, nacido en provincias, se deja asombrar por la ciudad, y eso de forma cauta y nada extravagante lo traslada a sus historias y a sus personajes. Esta descripción (recogida en Sánchez, B., 2006, p. 273) y perteneciente al relato *Amor, sangre y... dólares* indica por dónde va el juego (urbano) del genial guionista:

Llegaron al anochecer a Madrid. De la suave penumbra del Paseo de la Castellana saltaron a la lluvia

de la Gran Vía. Allí despertaron. Incluso ella sintió entre los ojos el resplandor de algo inusitado, de algo desconocido, de algo recién descubierto. Ni ella ni su marido, ni mucho menos Lena hubieran podido decir qué era lo que les impresionaba [...] No tenía sentido su asombro. Y sin embargo el asombro se había producido.

Por su parte, Juan Antonio Bardem, enrolado a la causa comunista desde bien temprano, reformula su cine hacia posiciones existencialistas, y presenta en *Muerte de un ciclista* (1955), la historia de una pareja que tras atropellar a un ciclista se dan a la fuga para que su relación no sea descubierta. Se da la circunstancia de que la pareja pertenece a una clase social distinguida y que el peso de su culpa se va a hacer insoportable en una España donde el silencio se impone como moneda de cambio. Madrid aparece en varios escenarios, especialmente las inmediaciones de la Ciudad Universitaria y también la

parroquia de San Marcos, situada en la calle San Leonardo, a espaldas del majestuoso Edificio España.

Otro de los cineastas que contó con gran predicamento en los primeros años de la década de los cincuenta, para luego asumir un papel rocambolesco que varió sus propuestas iniciales, fue Manuel Mur Oti. Si bien su filmografía se resiente en los últimos momentos, es indispensable citar la película *Cielo negro* (1951), un melodrama de corte social que nos ha legado uno de los travellings urbanos sobre Madrid más virtuosos. La habilidad formal de esta cinta, no obstante aquejada de cierto tono lacrimógeno, se convierte en espectacular revelación cuando vemos a la actriz Susana Canales corriendo desesperada, bajo la lluvia impetuosa de la ciudad, desde el viaducto hasta la Gran Vía de San Francisco. *Segundo López, aventurero urbano*, es una película singular ya desde su concepción, pues se trata del debut cinematográfico en la dirección de la actriz Ana Mariscal. Mariscal, intérprete

reconocida por el régimen por su participación en *Raza*, junto a Alfredo Mayo, levanta esta comedia dramática, con cierta inspiración neorrealista, adaptación de la novela homónima de Leocadio Mejías. Es de suponer que la entrega al proyecto fue total, ya que la producción se costeó con los ahorros de Mariscal y los de su marido que juntos fundaron la productora Bosco Films. Entre tanto, no falta tampoco en la producción española un tipo de cine enraizado con la tradición del sainete, como por ejemplo *Así es Madrid* (Luis Marquina, 1953) e *Historias de Madrid* (Ramón Comas, 1958). Filmes realistas adscritos a la estética del régimen que lo que pretenden es perpetuar el carácter castizo y costumbrista de la capital. En cierta manera las corralas que pueblan estas películas se muestran impertérritas al paso del tiempo, y se convierten en reductos casi míticos donde se conservan los valores tradicionales de la convivencia. Visionar hoy en día estos filmes sólo sirve para encontrarnos con unas simpáticas

construcciones de un Madrid más literario que cinematográfico, donde el madrileñismo se convierte en un arma *kitsch* para hacer frente a los filmes que sí que están interrogando, también bajo el velo del costumbrismo conservador, en cierta manera al presente: *Día tras días* (A. del Amo, 1951), *Cerca de la ciudad* (L. Lucia, 1952) y *Persecución en Madrid* (E. Gómez, 1952), sobre un polaco perseguido en la ciudad.

Dentro del sector anticomunista es reseñable *Murió hace 15 años* (1954), de Rafael Gil, un notable realizador que antes de la guerra ya trabajaba como crítico en numerosas revistas. [Foto 61]

Por fin, de la mano de Cifesa debutó como realizador comercial en 1941 con *El hombre que se quiso matar* (...) Siempre receptivo a las nuevas tendencias, a finales de la década ofreció *La calle sin sol* (1948), un

melodrama policiaco-social que intentaría pasar como la apertura del cine español hacia el (neo)realismo al uso, mientras que sus dos colaboraciones con la estrella mexicana *María Félix* en *Mare Nostrum* (1948) y *La noche del sábado* (1949) no alcanzaron especiales méritos, salvo redundar en una retórica y grandilocuencia que harían olvidar los valores de sus primeras y sencillas comedias (Monterde, 2005, p. 226).

Pese a todos sus altibajos, Rafael Gil es uno de los directores más notables de este periodo. En *El guardian del paraíso* (Arturo Ruiz-Castillo, 1954), Fernando Fernán-Gómez interpreta a un sereno que recorre la ciudad de punta a punta encontrándose con personajes peculiares por calles y tascas. La película es un compendio de los lugares cotidianos de Madrid (Puerta de Alcalá, Plaza Mayor, Plaza de Cascorro, la fuente de la Cibeles o el Arco de Cuchilleros), y la cinta cuenta con un plantel de actores de

primera entre los que se encuentran, aparte de Fernán-Gómez, Emma Penella, José Isbert, Elvira Quintillá y José María Rodero, entre otros.



Foto 61

Quien quiera descubrir una oda al amor a través de un churro, fritura típica madrileña, tendrá que visionar esta simpática película que transpira ciudad por los cuatro costados.

Uno de los éxitos más destacados del cine del momento, permaneciendo en cartel cerca de 91 días, fue *Historias de la radio* (1955). Esta cinta, dirigida por Sáenz de Heredia, destaca por su tono pos-neorrealista y por su recurrente madrileñismo; el homenaje a la radio, repleta de entrevistas a toreros y futbolistas de la época, sirve para hacer una radiografía del aspecto socio-cultural del país. Sáenz de Heredia, pese a estar cercano a los planteamientos dominantes del régimen, supo hacer en determinadas ocasiones películas de gran valía técnica y manejar a la perfección los gustos del público. Dos de los referentes iconográficos de la década de los años 50 se produjeron, desde distintas perspectivas, en 1956: estamos

hablando de la comedia amable *Manolo, guardia urbano*, dirigida por Rafael J. Salvia, y la interesante *Mi tío Jacinto*, de Ladislao Vajda. En *Manolo, guardia urbano*, protagonizada por Manolo Gómez Bur, ya se comienzan a vislumbrar los esquemas del cine del desarrollo; de aquel producto amable, algo simplón, nos quedan unas estampas muy pintorescas de un Madrid atestado de coches bajo la dirección afable, pero inflexible, del popular guardia urbano. Más vistosa es la cinta de Vajda, un director de origen centro europeo, que supo como pocos extraer la esencia de un Madrid esperpéntico, miserable y también taurino. A las desventuras de Jacinto y un niño avisado pero indefenso, protagonizado por Pablito Calvo, hay que unir la sabiduría de *Tarde de toros* (1955), una cinta con notable realización ambientada en Las Ventas, que llegó a permanecer en cartel, nada más y nada menos, que 144 semanas.

No faltará por supuesto, con la evolución del régimen hacia el desarrollismo, las comedias de tono amable,

generalmente repletas de historias de amor y de desamor y ambientadas siempre en entornos urbanos. Madrid es el gran plató para el desarrollo del cine de parejas, y por primera vez el color hace su aparición en nuestra cinematografía. Alejado del cine comprometido, el principal cometido de este tipo de cine es entretener; desviar la atención de los problemas reales y convertirse en canto de la bonanza económica. En cierta manera es un cine oficialista, acorde con la industria dominante, lo que no quita que determinadas cintas muestren una maestría formal que muy pocas veces, posteriormente, ha llegado a alcanzar nuestra producción. Como decíamos anteriormente, en el cine del desarrollo, Madrid es protagonista absoluto, aunque las estampas siempre son las mismas, el centro histórico de la ciudad y los monumentos más reconocibles. Apenas hay espacio para mostrar otros madriles que no sea la fuente de la Cibeles con las inmediaciones de la calle de Alcalá con Gran Vía. Nos ocuparemos de este cine tangencialmente



cuando hablemos de Pedro Lazaga y en especial de su película *Muchachas de azul* (1957), sin embargo no está de más recordar éxitos como *Las chicas de la Cruz Roja* (Rafael J. Salvia, 1958), *El tigre de Chamberí* (Pedro Luís Ramírez, 1958), *Historias de Madrid* (Ramón Comas, 1958), *Los económicamente débiles* (Pedro Lazaga, 1960), *El día de los enamorados* (1959) y *Siempre es domingo* (1961), las dos últimas de Fernando Palacios. Frente al tono amable de estas producciones, contrasta la penumbra de *El pisito* (1959) y *El cochecito* (1960), dos ejemplos magníficos del realismo más sombrío y grotesco cultivado por Azcona.

Sobre todo *El pisito* y *El cochecito* pueden considerarse obras maestras en esa línea, a partir de situaciones límite como esa pareja que asume el matrimonio de él con una vieja para poder heredar su derecho a piso y terminar así sus larguísimos años de noviazgo, o ese amable viejecito que requiere un coche de

inválido –aunque no lo esté– para poder seguir relacionándose con sus amigos y en su pretensión llegará al asesinato de toda su familia (aunque la censura impuso una variación del trágico final (Monterde, *Op. cit.*, p. 292).

*El pisito* es un perfecto ejemplo del esperpento español, puesto que aunque el espectador está dispuesto a sonreír en todo momento, los aconteceres de la pareja protagonista, acechados por un futuro incierto, destilan finalmente amargura y desesperanza. Ferreri factura en 1959 *Los chicos*, olvidada cinta a nivel popular que, sin embargo, revela el día a día de un grupo de adolescentes burgueses en la ciudad de Madrid. En la misma línea parece situarse, aunque con aire más crítico y renovador, Carlos Saura con *Los golfos* (1960). Se trata de una cinta que casi por primera vez expone los ambientes más deprimidos de la capital y que convierte en protagonistas a una serie de



personajes que representan sin miramientos ni falsa moralina la marginación y el desánimo.

La huella de estos debates sobre el realismo como una actitud ética, política y de conocimiento del mundo emerge de manera patente en las películas de algunos jóvenes directores del momento. *Los chicos* (Marco Ferreri, 1959) o *Los golfos* (Carlos Saura, 1960) son ejemplos de este proceso. Los chicos, interpretada en sus papeles protagonistas por actores sin experiencia previa, describe el tedio y las pequeñas aventuras de un grupo de jóvenes de barrio, sus primeros escarceos amorosos y su lucha cotidiana por salir adelante. Las calles de la ciudad y los espacios naturales cobran un valor particularmente importante en el desarrollo de la historia (Benet, 2012, p. 278).

Las Conversaciones de Salamanca y el pretendido Nuevo Cine Español se alejaron progresivamente de la

ciudad. Bajo la lenta liberalización del país, los nuevos directores se van a empeñar en facturar un cine de corte crítico que logre, en cierta manera, franquear la censura del régimen. Si durante la década de los años 50 Madrid había sido el centro de atención del cine español, poco a poco, las propuestas de interés de la producción nacional se van desplazando hacia otros espacios de interés. Los problemas éticos y morales de los protagonistas desalojan del primer término a las estampas urbanas. En medio de un cine metafórico e íntimo, como es el de la primera etapa de Carlos Saura, destacan también las cintas de corte comercial que ahondan una vez más en las viejas fórmulas de la comedia romántica. Sin embargo, las tomas en exteriores van perdiendo presencia frente a las cada vez más presentes escenas de interior. Quizá sea *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1966), uno de los pocos ejemplos de la época que basan su éxito en la dialéctica campo – ciudad. En medio de este polarizado panorama

destaca la figura de Fernán-Gómez, quien a través de los mecanismos de la comedia propone una serie de películas (*La vida por delante*, 1958; *La vida alrededor*, 1959) que demuestran más acidez y mala baba que los grandes títulos del cine del desarrollo. Inevitablemente Madrid está presente en estos trabajos puesto que Fernán-Gómez no hace otra cosa que examinar al detalle con mirada mordaz los problemas cotidianos de las parejas burguesas. Bien diferente es el Madrid que muestra en *El mundo sigue* (1963), una cinta en cierta manera disidente que no ha llegado a estrenarse en la capital oficialmente hasta el presente año 2015. Partiendo de planteamientos realistas, *El mundo sigue* [foto 62] se erige en perfecto ejemplo de las controversias generadas entre la vida moderna y la vida tradicional. La crudeza de alguna de sus imágenes, especialmente cuando se activan las formas del sainete, hacen de esta cinta (ambientada en el barrio de Maravillas) un patrón radical del mejor cine realista español.



Foto 62

El cine de los años finales de la dictadura se desarrolla, de alguna forma, alejado de la influencia de la ciudad. La producción cinematográfica prefiere hacer memoria y, de esta forma, muchas son las cintas de corte íntimo o reflexivo que apenas muestran interés por los espacios y lugares cotidianos. Es obvio que sí existen cintas localizadas en Madrid, por ejemplo las comedias de la llamada Tercera Vía, pero no consideramos que entre todos estos títulos se encuentren verdaderos hitos que revelen con honestidad e impulso la evolución y el desarrollo fílmico de nuestra ciudad. Al mismo tiempo, exista una querencia de nuestros cineastas por echar la vista atrás a la ciudad perdida: *Pim, pam, pum... fuego* (Pedro Olea, 1975) es un buen ejemplo de lo que venimos diciendo.

### 2.8.3 Democracia y nuevos tiempos

La muerte de Franco y la llegada de la democracia – apuntalada por la Transición- imprimen nuevos aires a nuestro cine. De la noche a la mañana, Madrid deja de ser la capital del régimen para convertirse en una de las ciudades más inquietas del mundo. Este cambio profundo, alimentado también por la mitología posterior, provoca que la ciudad del Movimiento pase a convertirse ahora, por el impulso del rock, en la ciudad de la Movida. El espacio urbano madrileño comienza poco a poco a recuperar su imagen dentro de la cinematografía, pero la tarea no es sencilla puesto que los márgenes de la ciudad son más difusos y complejos. Se ruedan películas como *Tigres de papel* (Fernando Colomo, 1977), y la escuela del Yucatán, colectivo formado por directores, actores y guionistas que se reúnen en una cafetería de Argüelles, comienzan a sentar

las bases de la nueva comedia madrileña. Esta vuelta de tuerca a la comedia madrileña, desde la sensibilidad de una nueva generación, y bajo la etiqueta de cine progresista, en el fondo sienta sus bases, una vez más, en el sainete popular cinematográfico. A esta escuela también pertenece Fernando Trueba, quien en 1980 estrena *Ópera prima*, un canto ligero a la ciudad de Madrid con base de operaciones en la Plaza de la Ópera. Curiosamente con el paso del tiempo este tipo de comedias han sido enfrentadas a las comedias irreverentes e iconoclastas del primer Almodóvar. Frente a los artefactos punks del cineasta manchego, algunos críticos han querido ver en el cine de Trueba y de Colomo discursos más evolucionados en el mensaje político y social; sin embargo, si atendemos a las declaraciones de Fernando Trueba (recogidas por Ibáñez e Iglesias, 2011), comprobaremos como son ellos mismos los que aseguran que sus textos fílmicos están alejados de cualquier otra pretensión que no sea entretener.

Con fina intuición, Francisco Umbral (1980) reconocía concomitancias entre lo que él denomina cine “cheli” y cine “pegamoide”. Tanto los “chelis” (Colomo, Trueba) como los “pegamoides” (Almodóvar) prefieren hacer cine sobre la realidad presente; un presente teñido por acontecimientos históricos a los que sin embargo no se presta demasiada atención o no se mira con demasiado respeto (Ibáñez e Iglesias, Op. cit., p. 110).

Al tratarse de un cine pegado a la realidad es indispensable que de nuevo surja la ciudad. Bajo el influjo de Madrid, Pedro Almodóvar retrata personajes que no sólo parecen habitar en la ciudad alocada que por entonces es la capital, sino que también propone una recontextualización de los principales escenarios cotidianos de la vida madrileña. Tendremos oportunidad de hablar acerca de esto en el análisis posterior referido al cineasta manchego, pero es legítimo aventurarnos en que posiblemente no haya

existido en nuestra cinematografía director más capacitado para relatar los acontecimientos de la nueva experiencia urbana. Madrid, por un instante, se desvincula de su perfil rígido y opresivo y se convierte en un escenario vivo y espontáneo. Esto lo comprobamos en la seminal *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?* (Fernando Colomo, 1978), y en *Pepi, Luci y Bom y otras chicas del montón* (1980) y en especial en *Laberinto de pasiones* (1982), los dos primeros trabajos de Almodóvar. Sin embargo, a diferencia de otras disciplinas artísticas, como la música o la fotografía, el cine no fue el mejor espacio dialéctico para poner en práctica los postulados de la Movida. Sus mejores trabajos y su mejor esencia están recogidos en programas de televisión como *La bola de cristal*, de Lolo Rico, o en el imprescindible contenedor cultural 'underground' *La Edad de Oro*, dirigido y conducido por la periodista Paloma Chamorro.

De *Arrebato* (1980), de Iván Zulueta, poco más podemos añadir que no se haya escrito ya; estamos ante

una fabulosa película de culto que se escapa de los parámetros dominantes del cine español, ya que nace de una postura contracultural desafiante que sienta sus bases en una narrativa compleja y en unos personajes tan hedonistas como atormentados. Es imposible desprenderse de las imágenes grabadas desde el piso de Pedro P. (Will More), situado en el edificio de aires modernos de la conocida popularmente como plaza de los Cubos. Un cuadriculado escenario para un obsesivo cuento de vampiros postmodernos. Otras películas de explícito aire madrileño, alejadas completamente del universo distorsionado de Zulueta, son las que propone el director madrileño José Luis Garci. Más cercano a la comedia sentimental, con cierta necesidad de rendir cuentas sobre las relaciones de pareja de la clase media, Garci rueda en 1976 *Asignatura pendiente*. Ya durante el gobierno socialista, el madrileño rueda dos filmes en los que Madrid tiene un papel esencial, *El crack* (1981) y *El crack II* (1983).

No faltamos a la verdad si decimos que la primera parte de esta saga es un verdadero homenaje a la ciudad de Madrid, así como una de las mejores películas de Garci. Su posterior descenso a lo sentimental y a temáticas con exceso de melancolía nos ha hecho olvidar el nervio que transmite Garci en *El crack*, con un poderoso Alfredo Landa en la figura del detective Germán Areta.

El retrato del cine español sobre Madrid en este periodo parece, de repente, desinflarse. Bien entrados los ochenta, es quizá Basilio Martín Patino quien mejor sabe filmar el entramado urbano. *Madrid*, de 1987, es un proyecto a medio camino entre el documental y la ficción, y esconde bajo este juego de espejos una pregunta bien interesante: ¿es posible grabar la esencia de Madrid? A partir del protagonista de la historia, Hans, un cineasta alemán al que le han encargado realizar un documental sobre la capital de España, Patino pretende descubrir el sentimiento de los habitantes de la ciudad y, en especial, cuál es el secreto

que guarda Madrid. Conectando el presente con el pasado – las huellas de la Guerra Civil son imposibles de borrar-, Hans, que en cierta manera es Patino, descubre que la ciudad de Madrid es difícil de rodar porque sus calles y sus plazas, repletas de extraordinaria viveza, ya son de por sí una puesta en escena extra-cinematográfica:

La imagen explícita de una ciudad, su cliché tipo, solía conformarse históricamente a través de sus manifestaciones lúdicas: su extroversión ciudadana, su sentido escenográfico y barroco de la fiesta. El cine ha venido a amplificar la función de esta autorrepresentación siempre satisfecha. Con más eficacia etnográfica y testimonial que la que puede aportar la novela, el teatro o la música, Madrid viene a resultar una puesta en escena fílmica permanente, no sólo por ser el decorado que se tiene más próximo, tópicamente repetitivo y plano, sino por la sugestión que ejerce sobre cuantos caen en la tentación de tomárselo en serio. El acierto casticista de referirse a

“los madriles” implica una noción caótica de collage. Y hace falta una argamasa muy potente para abarcarlo y cohesionarlo hasta hacerlo representativo (Martín Patino, 1992, p. 21).

Con un punto de partida completamente opuesto, la década de los años 90 comienza con un alejamiento evidente de los espacios urbanos (madrileños). El cine autonómico reivindica su espacio gracias al desarrollo y expansión de las administraciones locales y las televisiones regionales. El único género que parece guardarle fidelidad a Madrid es la alta comedia (*Salsa rosa*, *El amor perjudica seriamente la salud*). Sin embargo, a mediados de la década un nuevo grupo de cineastas y guionistas comienzan a localizar sus historias en entornos desesperados urbanos de la gran capital: es el tiempo de las minorías (*Alma gitana*, 1996), y de los jóvenes

enclavados en la sociedad del bienestar y el desencanto (*Historias del Kronen*; *Hola, ¿estás sola?*, 1995).



Foto 63

Entre un presente difícil y acomodado, curiosa paradoja, es normal que el Anticristo nazca en Madrid en las Navidades de 1995: *El día de la bestia*, de Álex de la Iglesia, se convierte en un éxito en taquilla por su indudable estilo visual y porque por primera vez, desde hace mucho tiempo,

un cinesasta se atreve a reformular la ciudad como espacio temático y caprichoso [foto 63]. Pese a que De la Iglesia lo ha intentado en varias ocasiones más (*La Comunidad*, *Las brujas de Zugarramurdi*), su narrativa no ha sido capaz de acercarse a la maestría del cuento apocalíptico que protagonizan Álex Angulo y Santiago Segura. Precisamente es Santiago Segura el que con *Torrente, el brazo tonto de la ley* (1998) –y nuestro interés sólo se deposita en la primera película de esta indestructible saga–, retoma los cánones del costumbrismo bajo un tono chocarrero y grasiento. Segura es capaz de reírse del casticismo mal entendido, y para eso recupera a uno de los actores más populares adscritos a la comedia madrileña, Tony Leblanc.

Por su parte, la ciudad también tiene importante presencia en el melodrama de Ricardo Franco, *La buena estrella* (1997), así como en las comedias generacionales de Fernández Armero y Alfonso Albacete. Más sorprendente es el uso de la ciudad por parte de Calparsoro en *Asfalto*

(1999), donde la Gran Vía se convierte en una arteria demasiado violenta y acelerada. Más allá de esta visión céntrica de la ciudad, el nuevo cine español decide enraizarse con otros barrios y otras latitudes del espacio urbano madrileño, y a partir del nuevo siglo nuevas barriadas y distritos de gran tradición multiplican los sentidos de la urbe. *Mensaka* (1997), de Salvador García Ruiz, abre el camino, y por detrás desfilan directores como David Trueba, Joan Potau o Víctor García León. De todos ellos hay que destacar a Fernando León de Aranoa, director adscrito a un tipo de cine social que, sin embargo, en 1998 factura la urbanita *Barrio*. La mayor parte de estas iniciativas, aunque ligadas al espacio urbano, no parecen ser conscientes de los procesos de transformación de la ciudad en la que se encuadran sus argumentos, perdiendo de esta manera una bonita posibilidad para no sólo convertirse en narrativas exitosas (si es que lo son, que no todas llegan a ello), sino también en relatos capaces de



emerger como metáforas brillantes de un espacio y tiempo determinado. Aunque es pronto para lanzar cualquier tipo de conclusión acerca del cine de Jonás Trueba, tanto *Todas las canciones hablan de mí* (2010) como la autorreferencial *Los ilusos* (2013) [foto 64] parecen encuadrarse en el tipo de cine urbano que no sólo contiene la ciudad sino que también reflexiona acerca de ella.



Foto 64

### 3. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

#### 3.1. Objeto formal: la imagen de Madrid en el cine español

El cine ha convertido la ciudad en su espacio favorito. Las historias urbanas se han venido forjando desde el mismo momento que los Lumière ubicaron su cinematógrafo delante de la fábrica familiar que poseían en Lyon. Como cómplices de un mismo tiempo, cine y ciudad han crecido acompañados a lo largo del siglo XX. El espacio urbano, más allá de convertirse en un mero capricho, se ha revelado en el universo de la imagen protagonista de todas las narraciones; elemento capacitado para aglutinar sentimientos, pasiones, huellas, emociones y toda clase de evidencias. Los espectadores han construido su memoria urbana con el aditivo del espacio fílmico; prácticamente, es

imposible separar la ciudad real de la ciudad proyectada. La arquitectura, los edificios, plazas y calles, lugares y no lugares, espacios cotidianos y otro tipo de elementos, se constituyen en metáforas infalibles de las ciudades. París, Londres, Nueva York, Roma y Berlín, por citar sólo cinco ejemplos recurrentes, son el resultado de la suma de todas las imágenes que han emanado de su arquitectura inspiradora. Las ciudades, en definitiva, son construcciones que dependen de quien las observa y de quien las piensa. Y el escenario urbano no es más que una (re)-elaboración constante de la imagen primigenia de cada ciudad. En este panorama de semiótica urbana es comprensible que nos preguntemos por el papel que juega una ciudad de primer orden como Madrid. Entendiendo que la capital de España ha sustentado durante décadas el tejido industrial cinematográfico, es fácil suponer –y los datos lo demuestran– que el suelo madrileño es el que más veces se ha erigido en paisaje central de los argumentos e historias

de nuestros cineastas. Por ello, el objeto formal de esta investigación se centra en el estudio de la imagen de la ciudad de Madrid como espacio narrativo fundamental en la historia del cine español. La huella fílmica de Madrid se erige, de esta forma, en protagonista absoluta de considerables relatos, y la suma de todos estos rastros produce una creación urbana final, que como los palimpsestos mágicos, conversa con el pasado, con el presente y con el futuro de esta ciudad.

Esta evolución por partida doble de la imagen urbana y de la imagen fílmica urbana, que combina elementos reales, imaginados y simbólicos, se observa mejor y con más nitidez en la obra de destacados directores que han dialogado de forma eficaz e inmediata con la ciudad. Nosotros hemos considerado que determinados hitos en las filmografías de Edgar Neville, Pedro Lazaga, Eloy de la Iglesia y Pedro Almodóvar sirven de referentes claros para conocer los cambios y transformaciones que Madrid ha

vivido con el paso de las décadas. Atrás dejamos las recreaciones históricas y también los saltos hacia delante, porque lo que nos interesa es el surco acompasado de ciudad y cine. Efectivamente, perseguimos con esta investigación conocer los mecanismos que formula la ciudad como espacio cinematográfico de referencia y de primer orden. Madrid se explica, a menudo, de manera escurridiza, pero esto no es más que un viejo truco que la ciudad propone para escapar de la imagen congelada.

Parte de nuestra investigación se ajustará a los análisis de los textos fílmicos propuestos –dos por cada autor–, y a partir de unos elementos concretos podremos establecer determinadas cuestiones que validen los objetivos. La elaboración de preguntas y la definición de los citados objetivos establecerán, como es natural en la práctica investigadora, la introducción de varias hipótesis que serán refrendadas o refutadas, y de las que podremos extraer, a continuación, las conclusiones.

### 3.2. Preguntas de investigación

Como en toda disertación académica son muchas las preguntas convocadas a nuestra mesa de estudio. En nuestro afán investigador, con la esperanza de ser justos y en la medida de lo posible exactos, intentaremos encontrar respuestas válidas para las siguientes preguntas:

1. ¿Qué valor tiene la ciudad de Madrid en el cine español?
2. ¿Posee el espacio urbano madrileño un alto grado de “imaginabilidad”?
3. ¿Existe una huella fílmica de Madrid reconocible y mudable?
4. ¿Existe una corriente estética y/o narrativa más presente que otras para desarrollar tramas y argumentos urbanos?
5. ¿Es el escenario de Madrid espacio fundamental para el desarrollo y comprensión de las diégesis propuestas?

6. ¿Qué importancia tiene Madrid en la filmografía seleccionada de los directores?
7. ¿Existe un vínculo personal de los autores, más allá del meramente artístico, con Madrid?
8. ¿Se ajustan los condicionantes de la ciudad real a los expuestos en la ciudad filmada?
9. ¿Qué función cumple la ciudad en el relato a estudiar?
10. ¿Qué relación mantienen los personajes con el espacio urbano sugerido?
11. ¿Cuáles son los espacios cotidianos de Madrid más recurrentes en Neville, Lazaga, De la Iglesia y Almodóvar?
12. ¿Qué tipos de paisajes urbanos propone cada uno de ellos?
13. ¿Se encuentran rasgos de la ciudad tradicional, moderna y postmoderna en algunas de las obras analizadas?
14. ¿Cómo son captados por la cámara estos espacios?

15. ¿Condicionan los realizadores con su posición moral, estética y/o política la imagen que representan de Madrid?
16. ¿Es el cine de cada uno de los autores deudor de la huella fílmica urbana de otras propuestas cinematográficas españolas?
17. ¿Podemos entender la ciudad de Madrid, a lo largo del siglo XX, a partir de la imagen icónica que nos revela cada autor?
18. ¿Es la ciudad, en concreto Madrid, un reclamo para los espectadores?
19. ¿Podemos decir que el espacio simbólico madrileño presente en las obras se construye en torno al concepto de “la ciudad habitada”?
20. ¿Funciona la ciudad de Madrid con autonomía propia, o es conveniente rescatar el término de “los Madriles” para comprender definitivamente este espacio fílmico?

### **3.3. Objetivos de la investigación**

Los objetivos guardan relación con las preguntas que nos acabamos de hacer, e indican, en todo momento, cuáles son las principales metas que queremos alcanzar. Basándonos en la investigación científica y analítica exponemos a continuación nuestros objetivos generales:

A) Estudiar el constructo de ciudad a partir del significado del espacio urbano. Identificar las claves de Madrid, su comportamiento, diferenciar sus símbolos y poner en valor sus principales espacios cotidianos atendiendo a las necesidades de los relatos cinematográficos propuestos.

B) Comprender los mecanismos narrativos, y hasta los procesos poéticos, utilizados por los directores españoles presentes en la investigación, para configurar de manera personal la huella fílmica de Madrid. A través del estudio de

los textos evidenciar la íntima conexión entre los elementos urbanos y arquitectónicos del plano real con el juego de espejos y la función simbólica que todas estas diégesis (localizadas en Madrid) proponen.

C) Demostrar que los largometrajes de Neville, Lazaga, De la Iglesia y Almodóvar, condensadas sus acciones en dos obras capitulares de sus filmografías, manifiestan la evolución y transformación del espacio urbano madrileño atendiendo también, inevitablemente, a los cambios y avances que se producen en la sociedad, lo que ha venido en llamarse la *ciudad habitada*.

Puntos, estos, que evidencian, que no sólo perseguimos la consecución de objetivos generales, sino que también nos enfrentamos –de buen agrado, como es lógico– a la consideración de alcanzar una serie de objetivos específicos:

D) Proporcionar un corpus teórico introductorio sobre la ciudad y en base a la semiótica urbana. Proponer una mirada reflexiva y segmentada hacia el paisaje urbano, espacio que goza de gran predilección por parte del relato fílmico/audiovisual.

E) Conocer y comprender la historia de Madrid, su construcción, su evolución, su posición geográfica, y entender las funciones sociopolíticas que ha cumplido a lo largo de los siglos, para de esta manera razonar de forma más diáfana el espacio urbano actual madrileño.

F) Revelar otras incursiones de la cinematografía nacional en el espacio llamado Madrid. Relacionar los tres sectores básicos sobre los que descansa la actividad cinematográfica (producción, distribución, exhibición) con algunos de estos hitos propuestos.

### 3.4. Hipótesis

El trabajo que venimos haciendo hasta aquí, más la enumeración de una serie de objetivos generales y específicos, complementados con una veintena de preguntas que surgen tras la presentación del objeto de estudio en cuestión, propician la construcción de una hipótesis central. Partimos, por tanto, de una conjetura principal que asegura que:

- Madrid configura su imagen fílmica a partir de los relatos propuestos por unos realizadores concretos (Edgar Neville, Pedro Lazaga, Eloy de la Iglesia y Pedro Almodóvar), los cuales asientan en esta ciudad la base fundacional de sus narraciones.

Basaremos nuestra primera hipótesis en que este trabajo es posible gracias a que cine y ciudad han ido de la

mano desde el primer instante, encontrando en el asfalto y en la arquitectura urbana un motivo más que alentador para que la manivela del cinematógrafo gire. Concretamos este análisis en cuatro autores que creemos que representan el desarrollo y avance del cine español –desde distintos enfoques estéticos y con evidentes posiciones morales y/o políticas dispares–; son cuatro figuras que se erigen en excepcionales cronistas de la ciudad de Madrid, constructo estratégico y simbólico que como capital del Estado no sólo se atiende a sí mismo sino en especial a todo el conjunto de la sociedad española.

Igualmente, se hacen visibles otras hipótesis de carácter secundario cuya comprobación por nuestra parte aumentará el rigor academicista de esta investigación:

- Cada Madrid filmado tiene un significado propio, una identidad concreta, que hace coincidir el fondo del relato con la forma del espacio urbano presentado.

- La imagen fílmica de la ciudad no sólo depende de los elementos arquitectónicos y urbanos cotidianos, sino que también atiende a la naturaleza y personalidad de los personajes que la habitan.

- La imagen real de la ciudad (lo puramente urbano) y la imagen fílmica de la ciudad (la representación espacial) construyen poderosos relatos urbanos que exceden la gran pantalla para instalarse en la memoria colectiva.

### 3.5. Metodología

La metodología nos enseña el camino a seguir para conseguir un resultado óptimo en nuestra indagación. En ese sentido es importante distinguir a priori cuál es el método de investigación que más se ajusta a nuestro objeto

de estudio. A nosotros nos parece que una de las herramientas más eficaces para poner en claro las obras audiovisuales –no exenta de riesgos–, es el análisis fílmico. En esta idea parece coincidir gran parte de la comunidad científica adscrita a los parámetros de la narración audiovisual, ya que se considera que para comprender las imágenes es necesario preguntarse acerca de ellas y en cierta manera interrogarlas. Ahora bien, entendemos que este método científico produzca en determinados casos posturas de recelo por encontrarse algo generalizado su uso. Es evidente que para analizar un texto audiovisual, para ser más concretos, una película cinematográfica, no es suficiente asistir a una sola proyección, ni siquiera a varias, sino que necesitamos “diseccionarla” desde múltiples campos, y más cuando estamos poniendo en relación dos realidades tan fluctuantes como el cine y la ciudad. En *Análisis del Film* (1990), de Aumont y Marie, encontramos acertadas reflexiones acerca de esta metodología, y ya



desde el principio del ensayo hallamos la exposición de una duda muy concreta:

La cuestión de la validez de un análisis es, pues, central e implica a la vez la siguiente pregunta: ¿puede distinguirse el análisis de la crítica? Esta cuestión, por si misma, conduce a otra, igualmente delicada: la de la interpretación (p. 24).

Es decir, que el desarrollo de la investigación no debe hacerse desde la óptica del crítico cinematográfico, y que también hay que evitar, en cierta manera, la interpretación libre y caprichosa. Aunque este último punto es más difícil de aseverar hasta sus últimas consecuencias, pues una práctica continuada del análisis fílmico y unos conocimientos amplios sobre la temática en estudio en cuestión nos conducirán, inevitablemente, al famoso “punto

de ignición” que no sólo habla del texto, sino que también habla de nosotros:

Por dónde empezar: por aquello que no entiendo, por aquello que me hace retornar. Por aquello que me interesa, en tanto que se me resiste, por aquello que me reclama: ante el texto artístico no hay otra experiencia que la nuestra. Y es experiencia de lo real. De lo indecible. –Lo que me reclama: lo indecible: lo que no puede ser dicho. ¿Qué? Lo que quema: lo real (González Requena, 1995, p. 16).

Nos resulta inevitable entonces formular nuestra investigación a partir de un análisis fílmico cuidado y medido, que aunque en principio se limite al estudio de lo enunciado, de lo técnicamente visible, también contemple los significados (ocultos) del texto, lo invisible en definitiva. Lo cierto es que la validez de este método descansa

también en su larga historia, en los inicios relacionados con la práctica docente y en una crítica cinematográfica motivada. Los diversos hitos que a partir de entonces se han ido sucediendo, con especial incidencia de la mirada de Bazin en un momento concreto de renovación de la narrativa fílmica, ofertan un catálogo de técnicas de análisis que lejos de asustarnos nos indican que vamos por buen camino. Y bien, uno de los primeros modelos formulados por Aumont y Marie es el famoso *découpage*, término francés que refiere a un tipo de análisis fílmico transparente que estudia la totalidad del filme a través del plano y de la secuencia narrativa. Aparente *objetividad* revela, sin embargo, que otros significados menos evidentes del filme nos estamos perdiendo, y entendiendo que la simbiosis que nosotros proponemos entre cine y ciudad se sella, en cierta manera, desde un plano también simbólico, no estaríamos totalmente penetrando en el misterio que vertebra la huella fílmica urbana. Algo parecido sucede con el análisis fílmico

aplicado a un fragmento concreto del filme; fórmula que por otra parte, entendiendo las velocidades en las que nos movemos, es una práctica que viene siendo muy común en los últimos tiempos. El análisis que evita el todo a favor de una parte, aún cuando posibilita un manejo mejor de la información y de los resultados, siempre está condicionado a lo circunstancial, a descargar de significación completa el fotograma o la secuencia elegida. Un ejemplo ilustrará mejor este sencillo método: recordemos a esos turistas bien cargados de buenas intenciones, cámara al hombro, mapas y diccionarios por doquier, que se plantan en Roma delante del Coliseo, visitan el Vaticano y se toman una docena de fotografías en la Piazza Navona. Ellos han elegido *el tour fragmentación* y no la entrega total a la ciudad. Algo se les ha escapado, por no decir que quizá todo.

Del mismo modo nos sentimos algo más cómodos cerca del modelo del análisis textual. Partiendo de las premisas estructuralistas, que tantas obsesiones han

generado, queda claro que el cine también formula textos y que estos son más poderosos cuanto más presente sea la huella autoral:

Consideraremos el film como una obra artística autónoma, susceptible de engendrar un texto (análisis textual) que ancla sus significaciones sobre estructuras narrativas (análisis narratológico), sobre aspectos visuales y sonoros (análisis icónico), y produce un efecto particular sobre el espectador (análisis psicoanalítico). Esta obra debe ser igualmente observada en el seno de la historia de las formas, los estilos y su evolución (Aumont y Marie, *Op. cit.*, p. 8).

Al hablar de estructura no está de más, entonces, también hablar de espacio, pues el cine es también una experiencia espacial, y en nuestro caso por partida doble. Pero volviendo al análisis textual, como bien reconocen

Casetti y Di Chio (1991), estamos ante una metodología que comprende distintas aplicaciones, por esto ellos determinan que un modelo básico debe contener al menos los estudios de tres instancias claves: la representación, la narración y la comunicación. Llevar a cabo este método supondría un acercamiento al texto muy clarificador, pero estaríamos sólo contemplando el registro imaginario y el registro simbólico, perderíamos de vista la experiencia directa que nosotros experimentamos con el texto, que para más goce parte de un sentimiento cercado por el espacio real (la ciudad).

Según este criterio, entendemos el análisis textual como una compilación de diversas lecturas en torno al objeto de estudio, aproximándonos en todo momento a muchos aspectos anteriormente señalados o que ya preveíamos sentir: análisis del proyecto y de su estructura narrativa, análisis icónico que ponga en relación el Madrid fílmico con los protagonistas que lo elevan; análisis

simbólico de la puesta en escena propuesta en base a los condicionantes urbanos; y por último, una lectura si se quiere con apreciaciones psicoanalíticas del Madrid revelado en tales textos fílmicos.

En definitiva, nuestro análisis consistirá en una lectura pormenorizada, en profundidad, de los textos fílmicos que forman parte del corpus de estudio propuesto. Queremos desentrañar los mecanismos de estos discursos fílmicos para así poder entender el sentido exacto de la imagen fílmica de Madrid en relación a su constructo real y a nuestra propia experiencia.

### **3.6. Corpus de estudio**

Con tan sólo atender a las películas de producción nacional que se localizan en Madrid, sin que la ciudad cumpla una función determinante, ya estaríamos entrando en un número desproporcionado de cintas que nos sería

hartamente complicado tratar. Por eso es fundamental acotar esta investigación, presentar unos criterios de selección determinados que harán posible un acercamiento más sincero y real al objeto de estudio. No obstante, como ya hemos venido diciendo anteriormente, nuestro análisis limitado también se complementa con el acercamiento a otros hitos de la filmografía española que han encontrado en Madrid una razón de ser para el desarrollo y construcción de sus relatos.

#### **3.6.1. Criterios de selección**

Aunque estos criterios de selección atienden a unos parámetros marcados con exactitud, queremos comenzar diciendo que para llegar hasta estos condicionantes hemos visionado decenas de filmes que exceden el tiempo real de construcción del presente trabajo de investigación. Es decir, que desde mucho antes de que nos planteáramos llevar a

cabo este pormenorizado análisis, nuestra mirada ya sentía interés –quizá de forma no muy centrada– por aquellos relatos fílmicos que convertían a la ciudad de Madrid en protagonista de sus diégesis. De esta manera, casi de forma lógica, el corpus significativo se fue transparentando en medio de un número considerable de obras que no hacían más que enmarañar, de forma caótica pero atrayente, la imagen fílmica de esta ciudad. Observamos también que con cierta regularidad determinados autores delimitaban sus relatos a la ciudad de Madrid, y que la práctica discursiva de un buen grueso de sus trabajos estaba condicionada por la incursión en sus filmes de lugares cotidianos del espacio madrileño. Creemos, en este sentido, que los filmes no son meras obras artísticas nacidas de la nada, sino discursos textuales programados por directores que aparte de técnica depositan sobre el relato fílmico experiencia y vida.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, podemos

establecer una serie de requisitos previos que nos conducirán hasta el corpus elegido:

- 1) Como nuestro análisis versa acerca de la evolución y dinámica de la imagen de Madrid en el cine español a lo largo de más de cien años, tan sólo nos interesan aquellos filmes que presentan una huella de la ciudad contemporánea coincidente al momento exacto de producción y rodaje de la obra. Para ser lo más ecuanímes en esta investigación cronológica desecharemos aquellas películas que formulen recreaciones históricas o que desarrollen escenarios de futuro. Entendemos que el objeto real y el objeto icónico deben permanecer en una línea, más o menos, temporal para que el resultado de nuestros análisis se descubra eficaz.

2) Como la práctica discursiva del cinematógrafo está ligada al discurrir del siglo XX, y en este caso nos situamos en España, para abordar tan extenso espacio temporal hemos querido atender a las distintas fases sociopolíticas que han vertebrado el país. Tenemos la suerte de que Madrid, al ostentar la capitalidad de este vasto territorio, y sin querer pecar de centralistas, ha padecido en primer término, marcando el camino y también errando, todas las vicisitudes y cambios históricos que se han producido. A saber:

- **Primeras décadas del siglo XX**, coincidentes con el despertar de la industria y la lenta pero progresiva modernización de la ciudad de Madrid. A la débil producción madrileña hay que añadir la pérdida de un alto porcentaje de las producciones enmarcadas en este periodo. No existe una figura

capitular de nuestro cine que logre convertir el espacio madrileño en alma máter de su discurso fílmico. Como mucho encontramos ejemplos sueltos, por regla general alucinados por las adaptaciones literarias, las recreaciones históricas y los relatos de corte folklórico y/o rural. Benito Perojo y Florián Rey “traicionan” sus principios renovadores en beneficio de un cine nacional que perpetúa modelos antiguos pero exitosos.

- **Guerra Civil.** Si bien el país vive un escenario fatal, la capital sufre con especial virulencia ataques y bombardeos en la famosa toma de Madrid por parte de los sublevados. Pese a este contexto bélico la exhibición no cesa en la ciudad, pero en el plano de la producción interna tan sólo encontramos puntuales filmes de marcado acento propagandístico, de carácter más documental que

ficcional, y carreras truncadas por un futuro incierto y agresivo.

- **Dictadura franquista.** Entendiendo que el régimen político impuesto por el general Franco ocupó casi cuarenta años de la historia de España, es comprensible al menos que dos de los integrantes de nuestro corpus de estudio se sitúen en este periodo. Pese a tratarse de una dictadura representada en la figura del Caudillo, y aunque en ocasiones las lecturas más sesgadas presenten análisis reduccionistas de este periodo, lo cierto es que este régimen pasó por distintas fases que podemos resumir en: una política autárquica coincidente con la posguerra ligada a los años cuarenta y la primera mitad de los cincuenta, y una fase aperturista con su consiguiente desarrollismo evidenciada en la

recuperación de los últimos años de la década de los cincuenta y especialmente en los sesenta. Pese a las importantes limitaciones de la dictadura, Madrid es un constructo urbano reconocible, adaptado a los nuevos tiempos, que inspira a determinados autores para que construyan en base a sus cimientos parte de su filmografía. No hemos dudado en que sea Edgar Neville la figura que inaugure nuestro itinerario, pues nadie mejor que él para mostrar una autoría precoz en tiempos de calidad media, pero sobre todo porque el 85% de su producción está conectada de una forma u otra con la ciudad de Madrid. Neville, además, representa como nadie las contradicciones del régimen y su biografía es rica en experiencias anteriores que acontecen en Madrid y hasta en Hollywood, por citar tan sólo dos destinos. Por su parte, para reflejar la

segunda etapa del régimen nadie mejor que Pedro Lazaga, que con su obra extensa, fluctuante e irregular argumenta el manido desarrollismo. Ni Rafael J. Salvia ni Fernando Palacios, por citar tan sólo dos nombres más adscritos a esta corriente, poseen una importancia como la de Lazaga, que pese a levantar algunos de los proyectos más exitosos del momento –aún hoy en día las distintas reposiciones televisivas de algunos de sus filmes siguen consiguiendo notables índices de audiencia- ha sido desterrado de los estudios historiográficos y su figura tratada con cierto desdén.

- **La Transición.** Aunque la Transición se limita históricamente al periodo comprendido entre los años 1975 y 1981, coincidentes con la muerte de Franco y con el intento fallido de golpe de Estado

del 23-F, entendemos que fase tan turbulenta como esta es embarazoso acotarla a golpe de calendario. Desde finales de los sesenta el régimen muestra síntomas de agotamiento y distintas manifestaciones disidentes se evidencian ya en el país. Madrid es una ciudad moderna con estructuras desgastadas que, sin embargo, no deja de crecer, especialmente desplegándose hacia el extrarradio y sumando habitantes de la periferia. Ni los herederos del Nuevo Cine Español ni figuras de relevancia como Carlos Saura, que pese a sus inicios realistas opta por un cine (político) metafórico, logran hacerse eco de la urgencia de la ciudad. En este panorama estancado queremos apostar por la figura de Eloy de la Iglesia, vasco de nacimiento pero enseguida mimetizado con la retórica irreverente de Madrid.



Explicaremos más adelante este posible atrevimiento.

- **Democracia.** Consolidado el periodo democrático con el triunfo aplastante de los socialistas en 1982, comienza una fase sociopolítica en España que hasta el día de hoy parece haber dado sus frutos. La restauración de los valores y las instituciones democráticas dieron paso a gobiernos de mayoría absoluta tanto del PSOE como del PP. La territorialidad marca la agenda política al producirse una descentralización del país, con fuerte presencia de movimientos nacionalistas en Cataluña y País Vasco, pese a que gran parte de las estructuras continúan en Madrid. La ciudad se envuelve en el manto mitológico de la Movida para ir formulando, poco a poco, nuevos retos con unos ciudadanos cada día

más involucrados en el proceso constructivo del espacio urbano. Al tiempo que la Marca Madrid se abre al mundo, se produce un fenómeno de micro-segmentación propio de la ciudad postmoderna. La figura de Pedro Almodóvar, en especial durante la década de los años 80, logra redirigir las nuevas pulsaciones del espacio urbano madrileño al relato fílmico puro.

Según los objetivos y las hipótesis antes expuestas, a partir de estos realizadores y determinadas obras suyas – que ahora pasaremos a concretar en la delimitación de la muestra–, conseguiremos visionar la evolución de la imagen de Madrid a lo largo de un tiempo cronológico concreto, y al mismo tiempo entender cuáles son y cómo son los mecanismos narrativos que utilizan para levantar sus relatos cinematográficos.

### **3.6.2. Delimitación de la muestra de análisis**

Ya tenemos a nuestros directores delimitados, pero ahora necesitamos acotar más la muestra de análisis, ya que no toda su filmografía se formula en torno al espacio urbano madrileño. Atendiendo a lo previsto, nosotros queremos centrarnos en dos obras de cada uno de los realizadores, dos obras que consigan de manera nítida exponer la experiencia estética de la ciudad de Madrid en el epicentro estructural de sus relatos. De esta forma, ocho son los largometrajes elegidos que cubren de manera correcta el tiempo demarcado anteriormente.

## PELÍCULAS ELEGIDAS PARA LA MUESTRA DE ANÁLISIS

TÍTULO	DIRECTOR	AÑO DE PRODUCCIÓN
Frente de Madrid	Edgar Neville	1939
El último caballo	Edgar Neville	1950
Muchachas de azul	Pedro Lazaga	1957
La ciudad no es para mí	Pedro Lazaga	1966
La semana del asesino	Eloy de la Iglesia	1972
El diputado	Eloy de la Iglesia	1979
Laberinto de pasiones	Pedro Almodóvar	1982
La flor de mi secreto	Pedro Almodóvar	1995

Entendemos que todos estos directores cuentan, en su mayoría, con una filmografía amplia, y que otras cintas suyas quizá también pudieran formar parte de este muestreo, pero hemos querido guiarnos por las particularidades que antes hemos expuesto. Esto no quita para que también, de forma complementaria, nos acerquemos a algunas de las cintas secundarias, si bien además una profunda reflexión de los filmes elegidos ya conlleva –o eso esperamos– un rico debate de ideas y de conclusiones. Tengamos en cuenta además que en nuestro ánimo no está el estudio completo de la vida y obra de estos autores, sino que presentamos aquí una aproximación a sus universos creativos formulada a partir de la imagen de Madrid. Por último, quisiéramos exponer que de los cuatro directores pensados quizá sea Pedro Lazaga la figura más

controvertida por los pocos estudios que de él y de su obra se han hecho.



Foto 65





## 4. Análisis e interpretación de la imagen de Madrid en el cine español

### 4.1. Procedimiento analítico

En el Diseño de la investigación hemos explicado en cierta manera cuál será el proceso metodológico que usaremos para llevar a cabo este estudio académico. Sin embargo, es prioritario establecer con mayor profundidad por qué queremos utilizar el análisis textual y en qué puntos nos vamos a detener. Tenemos bien clara cuál es la “obsesión” que nos ha traído hasta aquí: el espacio narrativo llamado Madrid. Como bien decíamos antes, no existe un solo modelo de análisis textual, pues este se debe de algún modo a los caprichos fundamentados del investigador y a los propósitos que persiga. Los ensayos, estudios y manuales que existen sobre cine y ciudad no se detienen,

por norma general, en análisis pormenorizados de las ciudades, sino que exponen una visión conjunta, de carácter enumerativo, de las veces que estos dos objetos concretos se han visto la cara. Pero el modelo que más se aproxima a nuestra formulación es el que el profesor Luis Deltell utiliza en su investigación *Madrid en el cine español de la década de los cincuenta: realismo y espacio cinematográfico*. Deltell se explica de esta forma, si bien él también se aproxima a los géneros cinematográficos más populares del cine español de los cincuenta para completar su estudio:

En cada película se han dividido los análisis en cuatro bloques: un estudio del proyecto (cómo surgió, qué tipo de productoras se implicaron, cuál fue la reacción de la censura, crítica y público...); un análisis del guion (autoría del mismo, propuestas realistas, análisis de los diálogos o de los distintos mecanismos narrativos utilizados); un análisis de la puesta en escena (explicación

de la fotografía, el montaje y las distintas herramientas de la dirección cinematográfica) y un análisis de Madrid y el realismo de la película (Deltell, *Op. cit.*, p. 131).

Así, nosotros propondremos un análisis textual cercano a la mirada de Deltell, que, sin embargo, presentará también algunos de los rasgos que ya pusimos en práctica a la hora de elaborar el DEA (Diploma de Estudios Avanzados), y en sucesivos artículos y comunicaciones presentados en el entorno de *Icono14* –revista referencial de comunicación que cuenta con el profesor D. Francisco García García y el profesor D. Manuel Gertrudix-Barrio en la figura de editores– y en la asociación cultural *Trama y Fondo*, que preside todo un experto en la materia, el profesor González Requena. Por tanto, nuestro análisis textual establecerá los siguientes puntos:

- Acercamiento a la **Ideación del Proyecto y a su Estructura Narrativa**. Deseamos conocer cuál es la motivación real que conduce a los cineastas en cuestión a llevar a cabo cada una de sus obras. Los estímulos pueden atender a muy diversas razones: coyunturales, autobiográficas, por encargo... A cada idea base le corresponde una composición esencial de la estructura narrativa del proyecto.

- **Análisis Retórico** atendiendo a los elementos icónicos de la ciudad que se ponen en juego en el discurso fílmico. Este estudio también atiende a las funciones comunicativas del relato que se ponen en funcionamiento a partir de la argumentación, la persuasión y la realización. Prestaremos especial atención a las figuras retóricas que condicionan cada una de las narraciones.

- **Análisis Simbólico** del espacio urbano madrileño. Se trata de desentrañar el papel alegórico y ficcional que la ciudad de Madrid cumple en cada una de las diégesis elegidas. Atenderemos también al valor de los diferentes espacios cotidianos que pueblan la ciudad, y comprobaremos que en efecto los relatos fílmicos multiplican la sustancialidad narrativa de las ciudades.

#### **4.2. Consideraciones previas**

Entramos en el apartado referido a nuestra investigación concreta, que en definitiva quiere preguntarse por la imagen de Madrid que estos cuatro realizadores han considerado en dos de sus obras. Nos fijaremos detenidamente en el valor añadido de cada una de ellas, si bien es cierto que lo más emocionante –y posiblemente lo más próximo a esta realidad inasible– sea la suma total de todas las interpretaciones, pues como ya dijimos en su

momento, la ciudad imaginable tiene mucho de presente, pero también de pasado e inevitablemente de futuro.

Asimismo, creemos conveniente que antes de abordar el estudio de las películas nos debamos detener varias veces en la vida de estos autores –biografías aproximadas–, pues como ya expusimos en su momento la experiencia vital de cada uno de ellos también forma parte del conocimiento que exponen en sus obras. Lo dice certeramente García García (2011, p. 27) cuando habla acerca de las ciudades creativas:

Las ciudades son organismos vivos, fluyentes, complejos, ricos, plenos de sentido, donde se desarrollan nuestras vidas [...]. La imagen de una ciudad no sólo es su imagen visual, con sus límites y posibilidades, es muy especialmente la imagen conceptual que crea en sus propios habitantes, sus visitantes y el mundo.



### 4.3. Edgar Neville y Madrid

#### 4.3.1. Introducción

Traemos hasta aquí a uno de los directores del cine español más originales. Diplomático, escritor, buen vividor, dramaturgo y, por supuesto, cineasta, Edgar Neville [foto 67] tuvo una vida intensa, una carrera desigual, una fórmula mágica –y cuestionable– para adaptarse a todos los cambios...

Ríos Carratalá, que ha estudiado a conciencia al personaje, nos propone, engarzando las palabras de Ramón, un acertado bosquejo:

Edgar Neville era un tipo impulsivo. Nunca demoró una respuesta o una iniciativa. Tampoco las dejaba madurar ni aspiraba a una perfección que le aburría. A veces resultaba agobiante para quienes eran incapaces de compartir sus

repentinos entusiasmos. Cultivó la cultura del viajero, que en su caso suponía un rasgo de la modernidad vanguardista compartida con otros colegas. Sus maletas siempre las tenía listas, sin apenas lastre para poder así satisfacer un espíritu inquieto y poco contemplativo: “Es gracioso verle aparecer, desaparecer, reaparecer. Es la osadía libre, con algo de saltamontes”, según el apunte de su admirado Ramón Gómez de la Serna (2007, pp. 13-14).

Lo cierto es que, poco a poco, este saltamontes llamado Neville está siendo rescatado por la historiografía; su relevancia como director de cine parece ganar puntos frente a una dramaturgia apenas programada, y una literatura poco difundida en nuestro tiempo, a no ser por la deliciosa novela *Don Clorato de Potasa* (1929). Con todo esto, posiblemente, en especial para los madrileños, la figura de Neville debería ser al menos reivindicada por lo que tiene de conexión emocional con la capital. Conchita

Montes, actriz por la que Neville “bebió los vientos” desde finales de los años veinte, musa inspiradora del director, alertaba ya unos años después de la muerte de Edgar del olvido oficial que existía en torno al autor desde que este desapareciera. “Por ejemplo, ni siquiera hay una calle que se llame Edgar Neville. Y él era madrileño, aunque de padre inglés; terriblemente madrileño, sentía mucho lo madrileño”, afirmaba con rotundidad esta sugestiva protagonista de nuestro cine.

Afortunadamente en la actualidad sí que podemos pasear por la calle Edgar Neville, aunque el paseo por la Ciudad de la Imagen no sea especialmente motivador; pero lo más importante es que parte de la obra fílmica del director vive un nuevo reconocimiento que coloca su trabajo cinematográfico entre lo más estimulante de la posguerra. Esto no quita para que reconozcamos las palabras de Conchita Montes, quien fuese su pareja sentimental durante tantos años –“toda la vida libres pero juntos”, como les

recordaba Eduardo Haro Tecglen<sup>78</sup>– y es que esta queja de olvido (posiblemente premeditado) hacia Neville puede extenderse a otros autores contemporáneos de su misma cuerda, figuras practicantes del humorismo tales como Miguel Mihura, Enrique Jardiel Poncela, José López Rubio o Antonio de Lara, *Tono*. Olvido que Ríos Carratalá (2013, p. 17) achaca “a las peculiares circunstancias de la transición política hacia la democracia”; especie de destierro simbólico que les impusieron a todos aquellos escritores que congeniaron de alguna u otra forma, o convivieron incluso desde el silencio, con el régimen franquista. En ocasiones hasta sobrevivir fue penado por los revisionistas.

---

<sup>78</sup> Haro Tecglen, Eduardo, “Conchita Montes, la mejor intérprete de Neville, muere en Madrid a los 80 años”, *El País*, 19-X.1994. Disponible en [http://elpais.com/diario/1994/10/19/cultura/782521204\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1994/10/19/cultura/782521204_850215.html) Consultado el 8-I-2015.

Por fortuna, nuevos filólogos e historiadores –en la línea del antes ya citado Ríos Carratalá– liberados de viejos prejuicios y con la suficiente distancia intelectual como para no caer en extremismos paralizadores, aunque generalmente nada titubeantes en evidenciar determinadas sombras en las biografías de literatos y artistas, valoran con especial interés estos trabajos dramáticos, literarios y fílmicos, dándoles una importancia contrastada dentro de la vida cultural española del siglo pasado.

Sería absurdo achacar a Jardiel Poncela, *Tono*, Edgar Neville y Miguel Mihura un protagonismo que ni tuvieron ni pretendieron. Ninguno de ellos manifestó una voluntad política, pero en tiempos donde la neutralidad era una quimera ellos optaron con claridad y nunca cayeron en el silencio, menos prudente en aquellas circunstancias que algunas palabras, por muy desafortunadas que fueran para la posteridad (Ríos Carratalá, *Op. cit.*, p. 25).



Foto 67

Estas últimas palabras, que pertenecen al libro “*Usted puede ser feliz. La felicidad en la cultura del franquismo*”, ponen en evidencia, como bien explica el autor, que realmente estábamos ante una generación de “señoritos de la República” que precisamente renegaron de la misma por ver peligrar su condición de señoritos. Sumémosle a todo esto que el ambiente crispado de los últimos meses de la República, donde tanto se temió por los recortes en derechos y en la sagrada libertad (pilar fundamental para ejercer el humor), alimentaron precisamente el temor de muchos intelectuales.

De entre esta “otra generación del 27”, que supo cristalizar su sentido de la vida en publicaciones como *Buen Humor*, *Gutiérrez*, *La Ametralladora* y *La Codorniz*, Edgar Neville destacó por ser un caso muy especial, hombre difícil de definir, una “paradoja andante”, como señala Santiago Aguilar. Sirva como ejemplo más poético la descripción que

Luis Escobar<sup>79</sup>, actor, director de teatro y también



Foto 68

79

ABC, 25-IV-1967, p. 58

aristócrata, publicó en el *ABC* tras la muerte de su amigo Neville:

¿Qué era de Edgar Neville?

Edgar Neville ha sido un perpetuo anacronismo.

Ha sido un cínico sentimental.

Un egoísta abnegado.

Un epicúreo estoico.

Un talento prolífico que ha escrito poco.

Un castizo internacional.

Un diplomático que jamás ha pactado.

Un finísimo ingenio alojado en una caja desmedida.

Por haber amado tanto la vida

y quizá para sorprenderla un poco,

le habrá recibido Dios con su más amplia

sonrisa.

Este oxímoron peculiar usado por Escobar para describir a Neville (un castizo internacional), servirá de guía perfecta para definir y analizar, de forma indirecta, la cinematografía del madrileño. Una obra conjunta repleta de escenas y esencias madrileñas, alejada de la forma más burda del costumbrismo y el tipismo, porque precisamente supo usar estas dos tendencias con savia maña manierista. Un mezclador de géneros curtido en aquel Hollywood [foto 68] que comenzaba a forjar un imperio con los zapatos desastrados de Charlot y con el garboso bigote de un galán

Foto 69



llamado Fairbanks.

La mayor parte de la producción fílmica de Neville, la más esencial al menos, nace de las entrañas de Madrid: ciudad estética y ciudad vivida, gentes variopintas, añoranza de otros tiempos, la temática sombría de Gutiérrez Solana, el denso discurrir de la vida en tertulias avinagradas de viejos cafés... Y es que Neville, en palabras de López Rubio, “callejeó mucho por Madrid, que es buena escuela para componer un tipo con esa mezcla tan madrileña de golfo y aristócrata”<sup>80</sup>. Quién sabe si por esta mezcla Neville se convirtió en el archivero de los olores de verbena y de las costumbres típicamente decimonónicas, pero al mismo tiempo ejerciendo de *rara avis* de nuestro cine lidió con el Madrid contemporáneo –convulso y en ocasiones mezquino– que le tocó vivir.

---

<sup>80</sup>

ABC, 6-VI-1983, p. 35

Como comprobaremos a lo largo de este capítulo, nuestro protagonista es de los pocos directores españoles que sienten una emoción casi devocional por Madrid volcándola de esta manera en cada uno de sus proyectos. La mayor parte de su filmografía está filmada en la capital, con especial predominancia de exteriores en *Frente de Madrid* (1939), *La torre de los siete jorobados* (1944), *La vida en un hilo* (1945), *Domingo de carnaval* (1945) [foto 69], *El crimen de la calle de Bordadores* (1946), *El marqués de Salamanca* (1948) y *El último caballo* (1950).

Marías (1999, pp. 148–149) le define en *Nickel Odeon* como “oasis inverosímil” y revela la experiencia emocional que sintió una vez que descubre su cine:

[...] un alivio de encontrar que, en lo más gris de los años 40, en lo más adocenado de los 50, en plena mesocracia a la fuerza, vagaba ocasionalmente por nuestro tristísimo cine –y con bien escaso éxito, dicho sea

de paso— un espíritu burlón [...], pero de afilada ironía y con un amor muy pronunciado por lo que no estaba entonces precisamente de moda (desde el carnaval al flamenco auténtico, desde la comedia inglesa a las intrigas policiacas, y todo ello, por anglófilo que sonase, en plan castizo, lo mismo si la acción se situaba en su Madrid natal y habitual como si, más excepcionalmente, lo hacía en Barcelona [...]). Sabía hacer cine con una soltura incomparable, como si le hubiese ‘contagiado’ de frecuentar a Chaplin y otros ilustres amigos, casi todos los viejos cineastas americanos, ese alivio, digo, se topaba de inmediato con un temor doblemente inquietante, pues la alarma procedía de la razón y de la lógica, hasta, si me apuran, de la probabilidad estadística.

Esta reacción de Marías no es de extrañar. Antes de que Neville rodase su primer gran proyecto, *El malvado Carabel* (1935), basado en la novela homónima de Fernández Flórez, y curiosamente rodada en los estudios

Orphea de Barcelona, el cine español descansaba sobre dos directores de prolíficas carreras, Benito Perojo y Florián Rey. Aunque de esto ya hemos hablado, no está de más recordar que la llegada del cine sonoro había obstaculizado la consolidación de las primeras productoras nacionales, pese a que el público español ya gozaba de dos clásicos populares: *La aldea maldita* (1930), melodrama rural de Florián Rey, y la nueva versión achispada de *La verbena de la Paloma* (1935), dirigida por Perojo. Aunque estamos ante dos buenos filmes, técnicamente (casi) impecables, la temática gira en torno —una vez más— a los asuntos caciquiles, hoscos y folklóricos de una España aún algo aletargada. Y es en medio de este panorama, como se puede suponer, que irrumpe la figura de Edgar Neville, “niño de papá”, viajado y leído, que postula un tipo de cine diferente, irregular, pasional, en ocasiones vendido a la causa, pero tremendamente independiente aunque en ocasiones no lo pretendiera.

Por fortuna, Neville dejó numerosos artículos, sentires e impresiones, así como cartas personales, más allá de su obra fílmica, dramática, literaria y periodística, que denotan en todo momento que nuestro protagonista vivió en una especie de nostalgia permanente conectando con su infancia, su juventud, y aquella famosa *belle époque*... Quiso el destino, además, que Neville naciera en un momento decisivo para España, justo ese tránsito del viejo siglo al nuevo, orondo siglo XX, contradictorio, cuando en Madrid se tiraba de vida bohemia en los más afamados cafés, y en la otra punta de la ciudad comenzaba a surgir una estructura más moderna.

Navegando entre estos dos escenarios estaba Neville, fiel discípulo de Ramón, que deseaba que la grave realidad que acompañaba a España fuese superada por las pautas incongruentes que enarbolaba el ramonismo. Los dos extravagantes escritores cultivaron el humorismo, reformularon el costumbrismo, lucharon contra lo cursi,

trataron a Madrid como a una sultana a la que no dejaron de agasajar... Deltell (*Op. cit.*, p. 135) añade:

Como Ramón Gómez de la Serna, Edgar Neville es un madrileño enamorado de Madrid que tiende a fantasear sobre su ciudad natal. Ambos autores comparten el amor hacia la villa pero también la exageración de sus virtudes, misterios y costumbres [...]. Tanto Gómez de la Serna como Edgar Neville utilizaron Madrid para poder hablar de lo universal.

Justo es señalarlo así, porque Neville consigue trascender lo local, partiendo precisamente de un espacio acotado, para llegar a lo universal. Misma capacidad que décadas después la crítica atribuiría a Pedro Almodóvar. Hasta por distanciarse de lo cotidiano Neville era único en ese Madrid zarzuelero; su nombre resaltaba entre tantos *manolos* y *josefas*, *juan*es y *antonias*, lo que le llevó a



preguntarse también en qué nube le depositarían al pasar a mejor vida:

Yo no tengo santo y, por tanto, quien me defienda en el otro mundo. Cuando muera después de mi vida ejemplar, iré seguramente al cielo, y temo que allí las almas estén agrupadas por nombres: la nube de los Pepes, la nube de los Felipes, etc. ¿Y dónde me coloco yo? Es jocosos el pensar en el lío que se van a hacer los acomodadores celestes a mi llegada<sup>81</sup>.

Pero al madrileño parecía importarle bien poco la vida del mundo futuro, su presencia es terrenal, de buen vividor, hambriento en todo momento de nuevos proyectos, lúcido y caprichoso, en ocasiones también demasiado demoledor. Su encuentro con la ciudad es directo, de allí viene, a la ciudad pertenece:

---

<sup>81</sup>

*Buen Humor*, 12- IV-1925.

Esa condición de “madrileño” del cineasta resulta capital en su formación. Porque el crecimiento de Neville se produjo en paralelo al de la ciudad que le vio nacer. Un fenómeno del que fue testigo directo y que marcó su evolución como creador y su propio carácter (Franco Torre, 2015, p. 31).

No hace falta que lo digan otros, no es necesario plantear segundas lecturas de sus obras; rara vez un autor se muestra tan poco esquivo:

Ahora se hará realidad este viejo sueño mío, donde se mezclan el cine y Madrid, que son los dos polos de mi fervor. (Neville, 1945).

#### 4.3.2. Breve biografía de Edgar Neville

Edgar Neville Romrée fue hijo de un ingeniero inglés y de la aristócrata española María Romrée y Palacios, condesa de Berlanga de Duero. Debajo de esta condición distinguida se esconde un hombre inquieto, cercano al pueblo, un intelectual contradictorio y difuso, pero también brillante. Es importante destacar el hecho de que Neville pasó gran parte de su infancia y juventud en una casa señorial del viejo Madrid, en la calle de Trujillos, a tiro de piedra de la Puerta del Sol y a escasos pasos del Palacio Real. Muy posiblemente la cercanía de su hogar familiar a estos espacios tan relevantes y cotidianos de la ciudad originó que su imaginario identificase la almendra central de Madrid con la totalidad de la urbe. Básicamente, sus películas se localizan en estas inmediaciones, entre las

calles y plazas que conforman su vida desde edad bien temprana.

Torrijos (1999, p. 12), sobre este periodo fundamental para cualquier ser humano, elabora un intenso resumen:

Cursa primeros estudios en el Colegio del Pilar, de Madrid. Son años llenos de libros y de peripecias, lecturas y recuerdos que enriquecen su imaginación. Madrid gira en torno al centro de la ciudad, con cafés y churrerías abiertos día y noche en la Puerta del Sol, por cuya calle Arenal se puede cruzar uno con Stravinsky y Falla, acompañados de Diaghilev, cuyos ballets rusos, con el fabuloso Nijinsky al frente, actúan en la capital. Una faena memorable de Belmonte le inspira un artículo que no logra publicar. A partir de ese momento, sabe que va a ser escritor. Y comienza en el teatro con una obra que, a pesar de ser prohibida, logra ser estrenada: un vodevil en medio acto, titulado *La Vía Láctea*, por la compañía de La Chelito, en El Chantecler de Madrid.

Así que el joven Neville, huérfano de padre, algo titubeante en cuanto a la salud, decide lanzarse a la vida bohemia. Madrid lo tiene todo. Lo primero que hará será entregarse a las tertulias del Café Pombo [foto 70], que con mano vibrante dirige su admirado Gómez de la Serna. El antiguo café, situado en la calle Carretas, es un lugar de encuentro para jóvenes creadores, plumillas con muchas veleidades e intelectuales resabiados que improvisan sus discursos. Neville lo recuerda de esta manera:

En Pombo se reía de todo, se combatía sin insultos, Ramón nos indicó el camino y nos hizo ver por qué a esto, a lo otro y a lo de más allá se debía decir sí y por qué era risible aunque nunca lapidable todo lo falsorro, por glorioso que hubiera sido en su época<sup>82</sup>.

---

<sup>82</sup> Neville, Edgar, “Ramón: el buque nodriza”, en *ÍNDICE*, n° 76, Madrid, 1962, p. 5.

Para contentar el alma está Pombo, pero para forjar los bolsillos Neville se matricula en la carrera de Derecho, estudios que, sin embargo, no parecen motivarle demasiado. Enseguida demostrará nuestro protagonista que, si hay algo que no podemos achacarle a su persona es

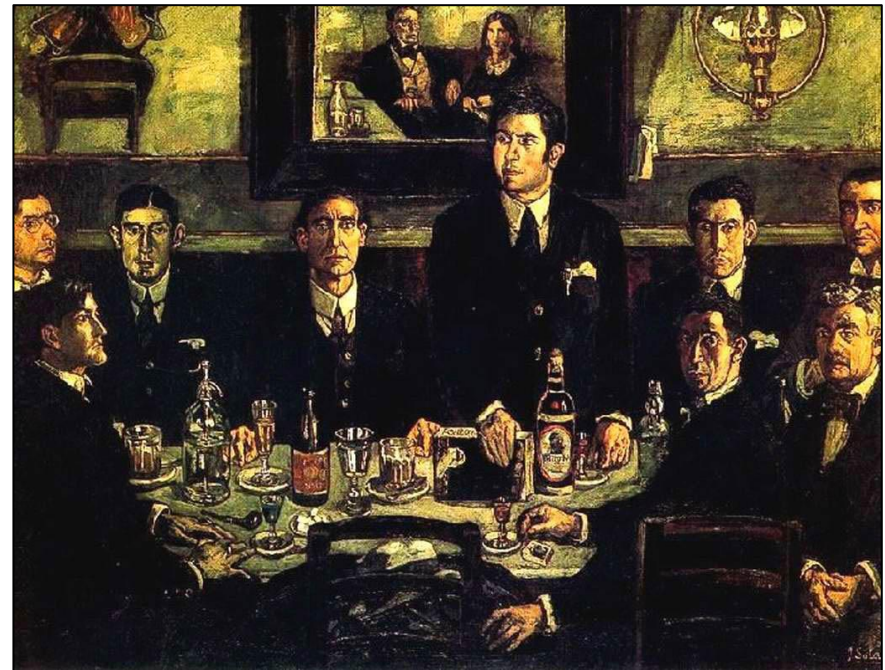


Foto 70

mostrarse conformista: en el otoño de 1921 se alista voluntario al ejército español y marcha a la guerra de Marruecos. Algunos biógrafos apuntan a que este viaje inesperado es motivado por su primera ruptura sentimental. Sea como fuere, Neville escribe desde El Rif una serie de crónicas y artículos para el diario *La Época*; su nombre comienza a tomar relevancia entre los círculos literarios de su añorado Madrid. Para la primavera de 1922, Neville ya está de vuelta, y como bien apunta Franco Torre se produce entonces un encuentro mayor con el poeta Federico García Lorca. Juntos viajan a Granada para asistir al *Primer Concurso de Cante Jondo*, pero más allá de esta puntual anécdota es importante entrever el carácter afable de Neville que le hace tener amigos de toda clase y condición. Es más, este relato nos demuestra una enseñanza mayor, y es que antes de que el país se enturbie y estalle irremediablemente la Guerra Civil, la amistad y los gustos estéticos prevalecen por encima de las ideologías.

Volvamos a Granada; en tierras andaluzas terminó Neville sus estudios de Derecho y decidió entonces opositar al Cuerpo Diplomático. Lejos de evidenciar una fuerte vocación, Neville parece en todo momento estar improvisando su futuro, posiblemente aguardando una buena oportunidad para formar parte de las élites literarias del país. Una vez que consigue plaza como diplomático, expondrá —en multitud de ocasiones— los motivos más peregrinos en busca de excedencias de todo tipo. Inocencio Arias explica el proceder curioso de Neville a este respecto:

La singularidad de nuestro escritor es que fue un diplomático de los madriles, es decir que se esforzó en pasar toda su vida profesional en la villa y corte huyendo así sistemáticamente de los destinos en el extranjero. Dado que la normativa y la práctica del Ministerio de Asuntos Exteriores imponen a los diplomáticos el salir intermitentemente al exterior (el diplomático medio

español pasa dos tercios de su vida profesional en puestos en ciudades extranjeras), Neville tuvo que usar todos los recursos de la imaginación y de la legalidad del momento para poder permanecer en Madrid<sup>83</sup>.

Con eso y todo, Neville conoce en 1925 a la malagueña Ángeles Rubio-Argüelles, con la que se casará bien entrado el año en la ciudad de Málaga. Los siguientes meses son tiempo de esparcimiento, de trabar nuevas amistades y de comenzar a publicar con gran tesón primeros cuentos y relatos, colaboraciones periodísticas y artículos en revistas como *Gutiérrez* y *La Gaceta Literaria*.

Ubach Medina (1999, p. 79) ha estudiado la literatura periodística ejercida por Neville, y analiza algunos de los cuentos publicados en *Gutiérrez* que ya acreditan el interés notable del autor por la vida urbana. Es el caso de *La mosca*

---

<sup>83</sup> Arias, Inocencio F., “Neville diplomático”, en *Edgar Neville Romrée* [Website Oficial]. Recuperado de <http://www.grancanariaweb.com/cine/edgar/diploma.htm>

*viajera*, donde un insecto llamado Dolly, nacido en un rascacielos de Nueva York, expresa su envidia porque los humanos atraviesan el Atlántico gracias al desarrollo de los transportes. La mosca se las ingeniará para llegar a España y, ya en Madrid, el insecto mutará en pequeña pelusilla del bigote de un alabardero lampiño haciendo uso del carácter polisémico de la palabra que la nombra. Todo un divertido disparate que pone en relación la gran ciudad de Nueva York con un espacio colindante y costumbrista que conoce a la perfección Neville.

Sin apenas haber cumplido la treintena, el Ministerio del Estado le prepara otra aciaga sorpresa: su destino como diplomático a la embajada de Washington. No es que a Neville no le apetezca cruzar el charco, lo que no le motiva es la burocrática capital de los Estados Unidos. Pese a que permanece unos meses en su puesto de trabajo, siempre acompañado de su mujer, Neville encuentra cualquier excusa para poner rumbo a la costa oeste, allí donde

destaca entre leyendas y discursos triunfalistas un distrito llamado Hollywood. Si bien hoy en día un viaje a la meca del cine nos sigue pareciendo excitante, aún cuando la ciudad ya no posea el prestigio y la elegancia que la acompañaron en los primeros tiempos, podemos imaginar el deslumbramiento que sintieron Edgar Neville y Ángeles Rubio-Argüelles al llegar allí. El matrimonio español enseguida entrará a formar parte de la vida social de Hollywood; posiblemente su posición aristocrática le abriese más puertas que su condición de escritor. Es notable la amistad que Neville y su esposa trabaron con Douglas Fairbanks y Mary Pickford, matrimonio de lujo de aquel *Star System*. A la vera de estas dos estrellas siempre estaba un hombre menudo llamado Charles Chaplin.

De todas estas vivencias licenciosas dejó Neville evidencia en las páginas de algunos diarios españoles: sus crónicas y críticas cinematográficas alimentaban los sueños fílmicos de los españolitos. Respecto a este material,

consideramos que no se le ha otorgado la importancia que debiera, pues aunque los textos se muestren inflados por el entusiasmo, son primeros ejemplos de crónica social, de primera mano, escritos por un español que, en cierta manera, llega a triunfar en esta *Cinelandia* de carne y hueso. Solicitando una excedencia de su cargo diplomático, el madrileño prueba fortuna en un Hollywood que cada día demanda guionistas de otras nacionalidades para hacer frente a las producciones sonoras pensadas para su exportación. Mientras que su mujer y su hijo regresan a España, Neville forma parte de un círculo de españoles emigrados, contratados por los grandes estudios, que buscan en esta aventura americana una oportunidad quizá perdida en la industria nacional:

“The House of Spain” era la casa de Charles Chaplin en Beverly Hills. El mote se lo puso el escritor Scott Fitzgerald porque era el punto de encuentro de la

comunidad de españoles que a partir de 1930 se instalaron en Hollywood para trabajar en las primeras películas sonoras. Los *talkies*, como se les llamó, eran calcos de las películas estadounidenses más taquilleras [...]. El artífice de esta red de contactos fue Edgar Neville, quien también resultó fundamental para establecer el “Spanish Department” de la Metro-Goldwyn-Mayer.<sup>84</sup>

Aparte de Neville, por allí pasaron su amigo López Rubio, el escritor y escenógrafo Eduardo Ugarte, Jardiel Poncela, Luis Buñuel y un buen puñado de técnicos, operarios, guionistas, actores y actrices, que apenas pudieron tocar con las puntas de los dedos el esplendor crematístico de la Costa Oeste. Pese a todos los condicionantes hay una cosa que es cierta: sin su paso por Hollywood, Neville no hubiese convertido al cine en su arma

---

<sup>84</sup> Aguayo, Andrés, “Los primeros españoles de Hollywood”, *El País*, 5-II-2012. Disponible en: [http://elpais.com/diario/2012/02/05/eps/1328426817\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2012/02/05/eps/1328426817_850215.html)

más inmediata, y seguramente no hubiese controlado ciertas estructuras narrativas y temáticas que más tarde pondría en práctica en España. [Foto 71] Apunta Castro (1999, p. 99), además, la influencia de Chaplin en la obra posterior de Neville:

Conviene no olvidar que el aprendizaje cinematográfico de Neville tiene lugar a la sombra de «Charlot» con quien trabó amistad en el año treinta, y que no se rompería nunca. Un director/actor como Chaplin daba también mucha más importancia a los planteamientos literarios de una película que la técnica con la que era preciso rodarla.



Foto 71

Los compromisos que Neville adquirió con la Metro-Goldwyn-Mayer darían para otro capítulo aparte, pero

podemos dejar entrever que en el contrato convivían ciertas condiciones leoninas con un suculento sueldo de 200 dólares a la semana. Su primer gran encargo fue preparar los diálogos en castellano y la dirección escénica de la adaptación para el mundo hispano del filme *The Big House*, que ahora pasaría a llamarse *El presidio*. Este trabajo, recientemente recuperado tras creerse perdido, no tiene especial interés para nuestro estudio ya que el trabajo de Neville no deja de ser una réplica de la cinta original. Agotado pues el periplo norteamericano, cancelando las grandes *majors* las dobles versiones de sus producciones en beneficio del subtítulo o el doblaje, el madrileño decide regresar a su ciudad natal para encontrarse de nuevo con su gente, con su mujer y sus dos hijos, y con una situación política desconcertante y al mismo tiempo esperanzadora. Neville encuentra enseguida frente al gobierno de la II República a Manuel Azaña, un viejo conocido de sus incursiones en los círculos literarios de Madrid. Intentando



recuperar su vida diplomática, pateándose las redacciones de los periódicos en busca de nuevas colaboraciones, Neville siente especial simpatía por la causa republicana. Determinados autores han encontrado en esta posición ideológica la puesta en marcha, como de común, de un pragmatismo innato en nuestro protagonista, si bien nosotros evidenciamos que entre los ideales liberales del madrileño –pese a su procedencia aristocrática– hay muchos puntos en común con las políticas propuestas por los primeros gobiernos republicanos. Quizá tuviese razón Buñuel (citado en Rodríguez Merchán & García de Lucas, 1999, p. 137) cuando entrada la posguerra defendía a Neville de esta manera: “Edgar no fue fascista ni republicano... hizo siempre lo que le vino en gana, que no es poco”.

Y lo que hizo el madrileño fue seguir adelante con su sueño de hacer cine; al mismo tiempo que deseaba sentirse reconocido por aquella incursión en Hollywood, Neville

deseaba ser una piedra angular del nuevo cine español. En realidad, nosotros no nos vamos a ocupar en este capítulo de su alta producción cinematográfica, ya que lo haremos más adelante, pero sí es importante reconocer que en 1931 rodará para la Star Film su primera cinta netamente española, *Yo quiero que me lleven a Hollywood*. En la referenciada entrevista que Gómez Santos le hizo a Neville sobre sus primeros pasos en el cine, se da a entender que la película gozó de un notable interés por parte del público madrileño y que incluso una famosa coplilla incluida en la cinta se hizo popular pasando de boca en boca en todo Madrid. El propio Neville recuerda que aunque la experiencia fue grata no quedó muy contento del resultado final:

Yo le pedí a doña Rosario [Rosario Pi] que no pusiera mi nombre en los titulares del film, pero no hubo medio y se estrenó en el Callao, exponiéndonos a la

vindicta pública. Pero la gente se rió mucho, se aprendió de memoria la canción y no ocurrió nada. Misterios de la Naturaleza (Gómez Santos, 1969)<sup>85</sup>.

A partir de este momento, Neville vuelve a formar parte de la vida cultural de la capital, si bien sus proyectos de toda índole devuelven una imagen del madrileño ambigua, pero entusiasta. El diplomático estrena obras de teatro, publica artículos de actualidad con tintes humorísticos, y descubre que el cine es un canal perfecto para canalizar sus obsesiones y su estética. La revisión de dos sainetes populares le encumbra como figura a tener en cuenta en aquellos años dorados del cine español: *El malvado Carabel* y *La señorita de Trevélez*. Durante este

---

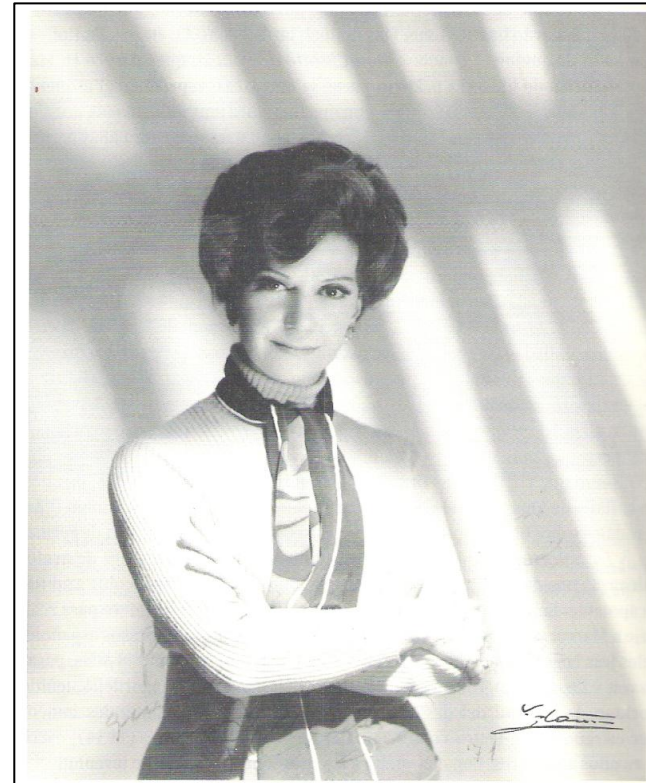
<sup>85</sup> Sabemos que estas palabras forman parte de la extensa entrevista que Marino Gómez Santos le hizo a Edgar Neville a finales de la década de los años 60 y que fue publicada dentro del libro “Doce hombres de letras”. Disponible en <http://www.grancanariaweb.com/cine/edgar/entrevista3.htm>

periodo los acontecimientos también parecen acelerarse, no sólo para nuestro protagonista, sino también para el resto del país, pues poco a poco el buen clima de la II República se vuelve irrespirable y las continuas desavenencias entre los partidos de izquierda y los partidos de derecha radicalizan todas las posturas obligando a los ciudadanos, intelectuales por delante, a tomar partido. Neville, como gesto sorprendente, se afilia a Izquierda Republicana, provocando en ciertos sectores conservadores una desafección contra su persona. Todo parece indicar que su simpatía por este partido se formuló a partir de la relación de amistad que tenía con Azaña, pero tras la publicación de un artículo en el que atacaba las acciones llevadas a cabo por el partido ultraconservador Acción Popular, el madrileño decide moderar sus opiniones al observar que condiciona su libertad con tanta exposición.

Entretanto, como si de una comedia sofisticada se tratara, un viaje a Málaga trastoca completamente su vida

sentimental. Si bien es cierto que su matrimonio hacía tiempo que no pasaba por una etapa fructífera, la personalidad encantadora de una joven llamada Concepción Carro Alcaraz –Conchita Montes para nosotros– invita a Neville a que dé de nuevo un giro de 180 grados a su nada aburguesada vida. Aunque la esposa de Neville era una mujer ilustrada y preocupada por el teatro, la madrileña Concepción Carro [foto 72] había estudiado Derecho, piano e idiomas, y su formación contemplaba también una larga estancia en una prestigiosa institución cercana a Nueva York. Su carácter cosmopolita y una peculiar manera de ser deslumbraron a Neville, que desde ese preciso momento sólo tuvo ojos para su nueva compañera sentimental. Con ella viajará de nuevo a Estados Unidos para “pasearla” por todos aquellos escenarios que años antes habían formado parte de su formación hollywoodense; para Neville, Conchita fue el encuentro definitivo de su vida. Desviado, pues, de una vida familiar estructurada, excluyendo de su realidad

más inmediata la crianza de dos hijos, el madrileño se sintió vivir una segunda juventud que además iba acompañada de un rebrote creativo, y de un entendimiento total con la que desde entonces se convirtió en su musa.



Con la convicción de que aquí nos interesa el trabajo profesional en común que llevaron a cabo esta pareja, sin embargo, debemos anotar que apenas existe información acerca de la convivencia que Neville y Conchita establecieron dentro de un régimen timorato y castrador como fue el franquista. En la entrevista que ella le concede al periodista Diego Galán en 1977 se escapa una magnífica ocasión para indagar en la vida en común de dos de los personajes más estimulantes de la posguerra, pues bien advierte Conchita al entrevistador desde el principio que “no va a escarbar en intimidades”. La conversación revela, no obstante, que la actriz conocía a la perfección el pensamiento creador de Neville, y considera importante recalcar que pese al éxito de algunos trabajos filmicos, el director madrileño no contó nunca con facilidades concedidas por el régimen:

Es que su labor no era popular. Y contaba con ello, aparte de que Edgar no fuera nunca una de esas personas, digamos, “protegidas”. Los “protegidos” tenían siempre talento (aunque en ocasiones fuera cierto), mientras que Edgar tenía que demostrarlo. Es decir, no se le dieron facilidades, ni casi premios, ni casi nada. Fue la suya una labor difícil en años difíciles (Galán, 1977, p. 35).

Y estos años difíciles, claro está, comenzaron un 18 de julio de 1936. El país estaba dividido y la situación no dejaba demasiado tiempo para actuar. Observando Neville que la República se desmoronaba, lo más sensato, pensaría él, era afiliarse a la Falange de José Antonio. Dicho y hecho, Agustín de Foxa le conmina a demostrar su interés por el alzamiento nacional. Suponemos que todas estas acciones le costarían al madrileño auténticos quebraderos de cabeza, pero, cuando lo que está en juego es la propia vida, adaptarse a las malas prácticas se convierte en un juego de

niños. Su adhesión al bando nacional, bastante impostado por otra parte, no se produjo con todas las garantías, pues Neville tuvo que lavar su imagen de republicano ante diversos tribunales militares. Como si tuviese que pagar por sus escarceos con la izquierda, el bando nacional le encarga la grabación de diversas piezas propagandísticas que demuestren el horror provocado por el bando republicano. Neville rueda imágenes de muchos frentes, y propone noticiarios que pese a su retórica belicista y pétrea siempre esconden una visión más insólita de la guerra. Ya por entonces surge la idea de hacer *Frente de Madrid*, que antes que película será relato, pero de ella nos ocuparemos más adelante.

Realmente durante todos estos años convulsos, Neville vive una agenda de rodajes frenética. Primero en Italia, gracias a los acuerdos alcanzados con el gobierno fascista de Mussolini, para después, instalados ya en la posguerra, volver a su amado Madrid, desde donde lanzará

la mayor parte de sus producciones cinematográficas. Los años de madurez los pasa el madrileño entregado a la causa del humor en *La Codorniz*, o levantando recuerdos del viejo Madrid en la mayor parte de las películas que rueda. Lejos de convertirse en un hombre del régimen, Neville se aísla en su universo particular; se convierte en un autor por propia necesidad. Sus producciones, irregulares en ocasiones, destacan por una cierta independencia: ni pertenece al club de los elegidos ni por edad puede considerarse ya un renovador formal. En cierta manera Neville repliega banderas y se dedica a vivir, su oronda figura también transmite este mensaje. Con la muerte de su admirado Ramón y con la desaparición de su madre, Neville siente que estos tiempos ya no le pertenecen. Está claro que entre la modernidad y la nostalgia, ganó la nostalgia; la modernidad había sido asfixiada en alguna cuneta o paredón. Aún tiene tiempo Neville de publicar, un año antes de su partida, un pequeño homenaje a su admirado García

Lorca en el diario *ABC*. El título no tiene desperdicio: *La obra de Lorca, bien nacional*. Andrés Trapiello (2002) afirma que este artículo contiene una de las primeras sentencias por la reconciliación nacional; para Ian Gibson (1981), enfervorecido hispanista lorquiano, Neville sigue siendo “una vergüenza pública” que escribe desde la comodidad de su casa. Sólo los que vivieron aquellos años saben el miedo que pasaron, los sueños que dejaron colgados en cualquier perchero abandonado, las palabras que tuvieron que callar y las que tuvieron que enderezar por el camino...

#### **4.3.3. El espacio urbano en el cine de Edgar Neville**

A partir de la segunda mitad del siglo XIX Madrid es una ciudad en expansión, la imagen de la metrópoli se altera no sólo para sanearla, sino para dotarla de estructuras que confirmen la vigencia de la capital. Un año antes de que Neville venga al mundo, en 1898 se solicita al

Gobierno de España la autorización para llevar a cabo un estudio definitivo para la construcción de una arteria principal que llevará el nombre de la Gran Vía. Las obras, que se dilatan en el tiempo por tramitaciones administrativas y también por la complejidad del asunto, comienzan oficialmente un 4 de abril de 1910:

Las demoliciones, y con ellas las obras de la Gran Vía madrileña, habían dado comienzo al fin, después de una larga espera y después de muchas esperanzas y desencantos. La fiesta tenía gran importancia en el futuro madrileño y justo es que los diarios recogieran con gran detalle su desarrollo... (2002, p. 17).

Seguramente Neville, con apenas once años, no acudió al pistoletazo de salida de las obras, pues las crónicas de la época le sitúan de viaje por Europa junto a su madre, posiblemente en París, pero de haberse encontrado

en su solemne casa de la calle de Trujillos, y tras haber andado unos cuantos pasos, le hubiese sido fácil reconocer al rey Alfonso XIII colocando la primera piedra. Quiere decirse, de esta manera representativa, que cuando el madrileño está forjando su identidad, en esos años crispados de la primera adolescencia, la ciudad de Madrid está remozando su imagen, calculando con improvisados objetivos –en la mayoría de las ocasiones– como dejar atrás el concepto de villa para erigirse en modelo de urbe moderna.

La arquitectura y el urbanismo planteados en esta fase de la historia de Madrid tan sólo parecía afectar al centro de la ciudad, donde la vida comercial discurría, donde acudían a trabajar cientos de funcionarios cada día perpetuando la imagen que Galdós les concediera en sus escritos; calles y plazas con solera de Madrid donde se situaban los mejores teatros, los cafés de moda, también tabernas desfondadas y mugrientas, donde la vida al fin y al

cabo parecía regida por el reloj de la Puerta del Sol, monóculo mudo de maquinaria casi perfecta. Este es el espacio experiencial de Neville, y por supuesto también es el espacio que su cine registra. Su ciudad fílmica es una ciudad reconocible, apeteciblemente castiza, pese a que en ocasiones se disfrace o se travista para trastornar una realidad poco amigable. Su propuesta escénica se formula de manera evidente en aquel Madrid popular, en las inmediaciones de la Puerta del Sol, donde las callejuelas parecen vomitar personajes encomiables, casi caricaturas de sainete. La mayor parte de su cine parece perpetuar un modelo de ciudad anterior a la Gran Vía, pues la Gran Vía enciende otros mecanismos, y el reloj de Neville – curiosamente siendo un hombre cosmopolita, un diplomático viajado que se deja asombrar por Nueva York–, es un reloj de bolsillo, un reloj que se quedó parado, por así decirlo, en el Madrid barojiano.

Borau ha utilizado en numerosas ocasiones el calificativo de barojiano para hacer referencia al tiempo en el que parece adscribirse un filme muy celebrado de Neville, *Domingo de carnaval*. Ese espacio temporal barojiano parece concentrarse en el año de 1917, pero más allá de esta fecha concreta queremos entender que la calificación refiere a una forma de observar el mundo, a una forma de habitar y entender las ciudades. Expongamos a continuación la percepción que Baroja (como se recoge en García-Posada, 2007, p. 17) obtiene del Madrid que le tocó vivir, aquel Madrid donde estudió, en el Instituto San Isidro, la preparatoria de Medicina:

En esta época era todavía Madrid una de las pocas ciudades que conservaba espíritu romántico. Todos los pueblos tienen, sin duda, una serie de fórmulas prácticas para la vida, consecuencia de la raza, de la historia, del ambiente físico y moral. Tales fórmulas, tal especial

manera de ver, constituye un pragmatismo útil, simplificador, sintetizador. El pragmatismo nacional cumple su misión mientras deja paso libre a la realidad; pero si se cierra este paso, entonces la normalidad de un pueblo se altera, la atmósfera se enrarece, las ideas y los hechos toman perspectivas falsas. En un ambiente de ficciones, residuo de un pragmatismo viejo y sin renovación vivía el Madrid de hace años.

La teoría que Baroja expone en base a sus recuerdos parece ser, entonces, una teoría fácilmente aplicable a la gran mayoría de producciones de Neville. Es cierto que su cine más urbano contiene una rémora de “espíritu romántico”, es cierto que los relatos fílmicos de Neville reflejan un Madrid envuelto en un celebrado “ambiente de ficciones”. Más que un rechazo al progreso —cómo va a rechazar todo un *bon vivant* los adelantos, las mejoras y la aceleración del ocio— es un plantarse hacia la pérdida de



identidad de un pueblo que se siente seguro al reconocer a los tipos y tipejos que pueblan cada esquina y cada colmado; es el enfado tonto de un niño que al crecer se da cuenta de las dimensiones de la nueva ciudad agotando toda posibilidad de apresarla entre sus manos.

Casualidad o no, en aquel Madrid de 1917 Neville, que cuenta tan sólo con dieciocho años, estrena en El Chantecler el vodevil *La Vía Láctea*, con la compañía de La Chelito.

Podemos suponer la emoción de Neville, que no confiaba especialmente en su “atroz” libreto, cuando La Chelito, maestra de cuplés picantes como “Las pantorrillas” o “La pulga”, se decidió a llevar adelante este fresco espectáculo. De *La Vía Láctea* sabemos bien poco, pero tiempo después en el relato *La niña de la calle del Arenal*, Neville formula una historia en relación con la que había vivido:

Existía el Chantecler. El teatrillo de la Plaza del Carmen, donde se concentraba toda la picardía de la época [...]. Manolita y sus compañeros de clase oían hablar a los mayores, a los de sexto año, de La Cielito. Esta era una de las mujeres más deliciosas que tuvieron las varietés españolas. Era una especie de colegiala escapada de clase que, con la sonrisa más inocente, cantaba canciones que no lo eran, y su pícara monería era tal que aún las canciones sin la menor intención parecían tener todos los diablos dentro de su letra (Neville, 1953, p. 22).



Obsérvese el colorido retrato que de la ciudad hace el madrileño; no es difícil imaginar el revuelo que esta propuesta descarada provocó en la gente. La construcción reiterativa “aquel Madrid” vertebrará, a partir de entonces, gran parte de sus producciones, siendo la narrativa cinematográfica el mejor modelo para exponer espacios ya perdidos, soñados y/o interpretados. Si nosotros hemos elegido *Frente de Madrid* y *El último caballo* para realizar el análisis de la imagen fílmica de Madrid en el cine de este director, es porque estas dos películas, de una u otra forma, sí que reflejan el paisaje contemporáneo que se quiere tener en cuenta. El resto de su filmografía, con alguna que otra incursión extravagante, se desarrolla en un Madrid que no se corresponde al tiempo vivido por Neville, en todo caso es el Madrid que le contaron sus mayores; o en su defecto es la ciudad previa a la venida de los años veinte, cuando el estallido de la Gran Guerra no salpica a España, pero la pone en el disparadero de la historia. Completada esta idea,

y a la espera de meternos en profundidad con los dos filmes propuestos, vamos a citar también otros escenarios madrileños que se vinculan de manera emocional al espacio madrileño.

Así, los primeros proyectos de Neville se presentan más bien como experimentos formales, no especialmente comerciales, y la localización de sus historias no revela papel alguno de los espacios urbanos. En los últimos meses de 1932, el madrileño rueda *Falso noticiario*, que como su nombre indica reformula la estructura y la dinámica de los famosos noticiarios que ya comienzan a acaparar más minutos de proyección antes de cada película. Aunque no existe copia de esta cinta, como bien dice Franco Torre (2015, pp. 93-94), estamos ante una película que:

se estructuraba a la manera de los noticiarios de la época, con una serie de episodios autónomos que describían distintos eventos ficticios, que reinterpretaban

asuntos verídicos por la vía de la desmitificación humorística.

Es verdad que la pérdida de estos primeros proyectos cinematográficos de Neville se nos antoja hoy en día una verdadera fatalidad ya que nos impiden disfrutar de los primeros pasos de un cineasta que sienta sus bases en torno al humorismo. Las críticas de la época no llegan a celebrar la maestría de las piezas en su totalidad, pero sí que coinciden en destacar la originalidad de los proyectos. Bien entrado 1935, en los estudios C.E.A. de Madrid, los segundos estudios sonoros del país, Neville inicia el rodaje de un proyecto llamado *Do, re, mi, fa, sol, la, si*. Este título tan armonioso esconde la historia paródica de un trío amoroso solapada con una crítica ácida a las buenas costumbres de los sectores más acomodados de la sociedad.

Pero más importante para su carrera, rodada en los estudios Orphea de Barcelona, en las proximidades del verano de 1935, será *El malvado Carabel*. La adaptación de esta famosa novela de Wenceslao Fernández Flórez supone el primer proyecto de relevancia que Neville acomete en nuestro país. Se trata de una comedia de enredo, con grandes bases de humor en sus estructuras, que crece gracias al posicionamiento existencial de sus personajes. El espacio subrayado en la novela son las calles de un Madrid que intenta pervertir la moral y la educación del protagonista de la historia. La calle permite que el peligro y la maldad campen a sus anchas, e incluso Amado Carabel en un momento determinado la denomina “la senda de los malos”. Del filme de 1935 apenas podemos decir nada, puesto que sólo hemos podido visionar las imágenes que contienen el único rollo que se conserva a día de hoy en la Filmoteca Española; aún cuando el productor obliga a introducir a Neville alguna secuencia que se

desarrolla en el Hotel Palace, para evitar así la sobreabundancia de ambientes miserables y vehementes, no es esta adaptación de Fernández Flórez el relato que inaugure la constante presencia de Madrid en el cine del madrileño. Pasados los años, Neville hacía referencia a esta adaptación cinematográfica y recordaba, precisamente, la injerencia del productor en el desarrollo de la trama:

Fue interpretado el papel principal por Antonio Vico. La adaptación de la estupenda novela de Fernández Flórez era buena, pero, desgraciadamente, en las productoras siempre hay quien opina de lo que no sabe, y convenció a Ulargui [el productor de la película] de que la película ocurría entre gente pobre y que al público lo que le gustaba era eran bailes, escotes y ambiente lujoso. Como yo no tenía aún autoridad, me obligaron a poner al final una secuencia con un baile en el Palace, que le sentó a la película como a un Cristo una pistola. Menos mal que

los primeros siete rollos eran muy buenos (Gómez Santos, 1977, p. 17).

Sumido ya en esta línea popular que parecía dominar a la perfección, el madrileño comienza a rodar con la productora Atlantic Film otra adaptación literaria, en este caso de la conocida obra de teatro de Arniches, *La señorita de Trevélez*. Neville reconoce a la revista *Cinegramas* que el principal motivo que le lleva a elegir esta cumbre del sainete es el carácter humano de su historia, una historia totalmente reconocible para el espectador español:

Me gusta, sí, señor; porque es un asunto tremendamente humano y absolutamente español: mucho más español que las flamenquerías y que las monjas [...]. Creo que debemos tener mucho cuidado en la elección de temas y en mantenernos en un razonable término medio entre taquilla y calidad, porque estamos expuestos, si no a

echar de la producción española al auténtico público de cine y atraernos, en cambio a los espectadores de las infinitas coplas andaluzas que andan por esos cines y que cada día exigen mayores bajezas (Pérez Perucha, 1982, p. 95).

La tragedia grotesca de Arniches casará perfectamente con el humorismo y el neo-madrileñismo de Neville, quien imprimirá nuevos aires al sainete a través de la incorporación de gags que recuerdan en cierta manera a las formas de la comedia romántica estilo *screwball*. Los fragmentos que de la película se conservan en la Filmoteca Española así lo revelan, pues es un gusto atender a los diálogos frescos y dinámicos, pese a los constantes giros madrileñistas, que pueblan el largometraje. A la hora de llevar a cabo el rodaje, Neville volvió a hacerlo bajo el paraguas de unos grandes estudios, pues recordemos que durante la década de los treinta se abrieron instalaciones en

Madrid y en Barcelona con las últimas incorporaciones en sonido, y con la contratación de directores de arte y escenógrafos que lograban loables imitaciones de espacios de interior y de exterior.

Las crónicas de la época comentan cómo el mismísimo Carlos Arniches accede a visitar el set de rodaje para asentar que todo está correcto, que la adaptación va por el buen camino. Sin embargo, como ya sabemos la trama de *La señorita de Trevélez* se desarrolla en una ciudad de provincias y Neville consigue muy bien recrear el ambiente de estos parajes que, en ocasiones, pueden llegar a ser más mezquinos que los de las grandes capitales. En todo caso, tanto *El malvado Carabel* como *La señorita de Trevélez* sirven a Neville para referenciar el camino que quiere seguir en su cine y para construir potentes estructuras narrativas que aún evidenciando esquemas de comedia exponen situaciones trágicas y una incipiente crítica social a la vida moderna.

Sin embargo, por un momento, la historia se adelanta a la ficción, y la Guerra Civil contempla un cambio de escenario tan dramático que hasta la vida de nuestro protagonista se verá envuelta en un proceso de reformulación de sus objetivos. Ya dijimos anteriormente que el Madrid que se encuentran Edgar Neville y Conchita Montes en el verano de 1936 es un Madrid distinto, alterado, histérico, que poco a poco se convertirá en una sombra espía o en un socavón de considerable tamaño. Recordemos que durante la contienda Neville cumple una misión al ponerse en manos del bando nacional: reflejar con su cámara lo que ocurría en los frentes y cantar las victorias de los convencidos por Franco. Sus documentales propagandísticos – *Juventudes de España* (1936); *La Ciudad Universitaria* (1938) y *Vivan los hombres libres* (1939) – tienen un notable interés no sólo porque evidencian que el cine se convirtió en un arma de información y

propaganda de primer orden, sino porque también están hechos desde la óptica manierista del director.

De todas ellas la que más nos interesa es *La Ciudad Universitaria*, un documental rodado en compañía del operador de cámara Enrique Guerner que propone contraponer imágenes de actualidad de determinados edificios y calles de Madrid tras la guerra, con imágenes de archivo de esos lugares e inmuebles antes de la contienda. Una película basada en el funcional antes-después, con imágenes sorprendentes e impactantes, que posteriormente reutilizará en su invalidada *Frente de Madrid*. Podemos imaginar la pena que ahogaría al madrileño al tomar registro de todas estas destrucciones; su querido Madrid se muestra en estos improvisados documentos colmado de urgencia, bien ceniciento y envuelto en un grave silencio. En este sentido, quisiéramos apuntar una idea que nos formulamos al haber leído y visionado los documentos de Neville de esta época concreta, y es que el director madrileño apenas

disfruta de la elaboración de estos filmes y su trabajo más bien nos recuerda al de un peón de construcción que se limita a cumplir órdenes. Bien es cierto que en los tres documentales encontramos la huella autoral de Neville, pero algo nos dice que más allá de las preocupaciones estéticas y técnicas por sacar adelante estos trabajos, el madrileño se siente más conmovido por la situación de Conchita Montes y por desbrozar el escenario enmarañado que vive él en relación al bando nacional. El resultado de todos estos procesos le llevarán, finalmente, hasta Italia, desde donde maquinará su siguiente filme, *Frente de Madrid*, película de marcado corte fascista que detallaremos en el siguiente apartado y que, obviamente, nos muestra la cara más amarga y siniestra de la ciudad.

En 1941 bajo la producción de Santiago Ulargui, fundador de UFISA, Neville realiza el cortometraje *La Parrala*, obra que forma parte de un proyecto colectivo bautizado bajo el nombre de *Canciones*. Dicha historia está

basada en la popular copla –del mismo nombre–, escrita por los poetas Rafael de León y Xandro Valerio. *La Parrala* destaca por su combinación de elementos de cine negro con evidencias de un cierto expresionismo racial. Curiosamente la cinta se estrena antes en Italia que en España, pasando sin pena ni gloria por nuestras pantallas; descuido general que pudo deberse al poco interés que por entonces el espectador español demostraba por las obras de reducido tamaño. En este sentido, el siguiente proyecto de Neville, producido de nuevo por Ulargui, sí que merece un mayor detenimiento por nuestra parte. La ciudad vuelve a emerger con fuerza en el medimetraje *Verbena* (1941).

*Verbena*, que también forma parte del proyecto *Canciones*, recupera al Neville fresco y popular de la República que había quedado soterrado con el cine de propaganda nacional. Recupera además el lado más vanguardista del creador madrileño, y se erige en una propuesta rica en múltiples lecturas. A los aspectos más



innovadores, y a una clara influencia de la estética expresionista, hay que unir un costumbrismo demasiado objetual que nos acerca a los pasajes que su maestro Gómez de la Serna dedicó al circo y a las verbenas. Como un funambulista siempre en difícil equilibrio, Neville logra salir airoso de esta propuesta audiovisual en la que destacan unos personajes demasiado peculiares que habitan en una barraca de verbenas situada en un Madrid de aires castizos. La película, cómo no, se erige en canto nostálgico de un Madrid que está desapareciendo; un homenaje a las verbenas, al carnaval, al esparcimiento y al disfrute, una consideración a las fiestas populares que vivió Neville durante su infancia y juventud. No es casual entonces que en *Verbena*, mientras los dos protagonistas se montan en un tióvivo caprichoso, suene la habanera “Adiós a Madrid: ¡Ay mi Madrid, que me ha dao la felicidad! ¡Ay mi Madrid, de mi corazón!”.

Como ya apuntábamos hace tiempo en otro artículo acerca de *Verbena*:

La feria, sombría y mágica, esconde un Palacio de Las Maravillas, una barraca de fenómenos donde habitan enanos, la Mujer Barbuda, la Cabeza Parlante o el trasunto de un faquir come-peces. Una serie de freaks –su correspondencia con el clásico de Tod Browning, *La parada de los monstruos* (1932), es innegable– que destacan por su corazón y sus buenos sentimientos frente al mundo real, aquel mundo que les ha rechazado por ser diferentes, un Madrid que no les quiere a la luz del día, que les condena al extrarradio errante (Grijalba de la Calle, 2011, p. 214)

La pregunta es evidente: ¿tiene el Madrid que se muestra en *Verbena* algo que ver con la ciudad de 1941? Para Castro de Paz (2002) estamos ante la referencia de un

“Madrid perdido”, doblemente perdido porque ya no existe, hay que reivindicarlo, y porque es un Madrid contemporáneo “posbélico, oscuro y melancólico” que no puede ser otro “que el Madrid vencido, desolado y silencioso que ha convertido las verbenas en solitarios y siniestros cementerios”.

Sin embargo, nosotros también creemos que este medimetraje fluye en un Madrid simbólico, en un ideal de ciudad que el propio Neville tenía en la cabeza y que iba a repetir en sus obras una y otra vez. No está de más recordar que el régimen franquista había prohibido aquellas fiestas y actos que pudiesen tener una connotación extremadamente pagana. Así como en *Verbena* el esperpento se materializa en el disfraz, en el espectáculo circense propio de barraca, el imaginario de Neville se nutre de todas las máscaras posibles para hacer frente, inconscientemente, a órdenes oficiales que prohíben absolutamente la celebración de los carnavales.

Para su siguiente proyecto, abordado esta vez sí desde Madrid –recordemos que las producciones de Ulargui se rodaban en Barcelona–, se inspiró en un relato de Baroja. *Correo de Indias* (1942) está producida por CEPICSA y protagonizada, entre otros, por Conchita Montes. No apuntaremos nada aquí acerca de este filme, pues su trama y su puesta en escena se alejan completamente de nuestro objeto de estudio.

Neville no volvería a ponerse detrás de una cámara hasta junio de 1943, esta vez en los flamantes estudios CEA de Ciudad Lineal para rodar *Café de París*. Por esta época, aunque el escritor y diplomático era reconocido en los ambientes culturales, no gozaba de un buen predicamento entre la clase dirigente del país. *Café de París*, que en un primer momento se iba a llamar *Sonata española*, describe los sueños y pesadillas de un grupo de bohemios que conviven en la eterna ciudad francesa. Como bien señala Franco Torre (p. 188), este filme bebe de las estructuras

narrativas de la comedia sofisticada norteamericana de quien era un firme representante el director Ernst Lubitsch. La crítica de la época parece coincidir en que *Café de París* supone la prueba de fuego para la madurez cinematográfica de nuestro director. Las valoraciones que aparecen en diarios y revistas son positivas, y tan sólo debiéramos preguntarnos si en el inconsciente de Neville el dichoso café en vez de situarse en la capital francesa debiera localizarse



Foto 74

en su querido Madrid.

La siguiente película de su filmografía [foto 74] merece una atención a parte pese a que tampoco se desarrolla en un Madrid contemporáneo. Estamos hablando de la maravillosa adaptación cinematográfica de la novela de Emilio Carrère, *La torre de los siete jorobados* (1944). A día de hoy parece casi imposible que un relato como este saliese adelante en medio de la cruda posguerra, pues la película aparte de contar una historia policiaca se enmarca dentro de un tipo de humor fantástico poco cultivado en nuestros lares. Los órganos censores, en principio, no tenían de qué preocuparse, y nosotros tampoco, ya que los sucesos de *La torre de los siete jorobados* se enmarcan en un Madrid insólito de finales del siglo XIX. El filme, producido por España Films- Germán López, y rodado en los estudios CEA, cuenta la historia de unos curiosos personajes que un buen día descubren que bajo el suelo de Madrid se esconde otra ciudad subterránea. Esta insólita

urbe, construida hace siglos por los judíos expulsados de España durante el reinado de los Reyes Católicos, está habitada por jorobados que se dedican al estraperlo, la falsificación y el crimen. La obra, de inspirada influencia expresionista, nos devuelve los ambientes lúgubres y retorcidos de *Verbena*, aunque obviamente aquí el resultado final es extraordinario y por eso la convierte en una de las películas más extraordinarias de nuestro cine.

No es difícil reconocer en ella retazos de *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920), la película estrella del movimiento expresionista alemán. En el clásico de Wiene, así como en otros filmes referenciales salidos de la República de Weimar, la ciudad juega un papel decisivo en el desarrollo de la historia, una ciudad puntiaguda, acuchillada y estridente, una ciudad desdoblada por las luces y las sombras, la misma división que existe entre los protagonistas, algo que también, en cierta manera, ocurre en la película de Neville: Madrid contiene otra ciudad en su

interior, las tinieblas emergen y personajes sombríos pueblan las calles y los ambientes subterráneos. Si la acción se hubiese situado en los años cuarenta la censura hubiese puesto demasiados problemas al rodaje de esta fábula extraña; ya en su momento el informe del organismo oficial recomendaba dejar claro que nada de lo que veía el espectador era real, sino que atendía a las fantasías de los guionistas y el director.

Aunque ya hemos dicho que *La torre de los siete jorobados* se rueda en los estudios CEA, parte de los exteriores hay que localizarlos en las populares Plaza de la Paja y Plaza del Alamillo, así como en otras callejuelas del viejo Madrid. Pese a tratarse de un filme ambientado en época decimonónica, mucho nos cuesta creer que dichas localizaciones sufrieran alteraciones o cambios profundos para recrear los paisajes de décadas anteriores. Conociendo, además, la rapidez con la que Neville efectuaba las tomas, seguramente la arquitectura urbana

que en estas escenas podemos disfrutar se aproximan con exactitud a la imagen real que el casco antiguo madrileño tenía en 1944: casas bajas, humildes, populares, clichés de casticismo y sainete, sólo rotas por la monumentalidad de la Capilla del Obispo y la Iglesia de San Andrés.

Para cuando la película se estrena, Neville ya estaba programando su siguiente rodaje, y esta vez además dentro de su propia productora. Gracias a la creación de Producciones Edgar Neville, el cineasta madrileño controla todos los procesos de sus obras justo cuando podemos afirmar que estamos ante su madurez cinematográfica. Para tamaña empresa se rodeó de un equipo de fieles colaboradores y su inspiración, Conchita Montes, volvió a desempeñar los principales protagonistas femeninos de sus filmes. El más inmediato, en 1945, llevaría por título *La vida en un hilo*, una magistral comedia sofisticada que, esta vez sí, transcurría en un Madrid burgués y moderno.

El destino y el azar parecen ser los protagonistas de esta comedia en la que el personaje de Mercedes (Conchita Montes), una vez fallecido su marido, se pregunta qué hubiese sido de su vida de no haberse casado con él y haber tomado otro camino el día que le conoció. El argumento, rico en ingenio, destila un humor soterrado cuando el personaje de doña Tomasita, una especie de bruja con capacidad de leer el pasado le explica a Mercedes lo que hubiese sido su vida de haber elegido otro destino:

— La vida de las personas, como el alma, está en un hilo, casi siempre se puede decir que depende del azar, y a todos nos llega un momento en la vida en el que hemos de dudar entre dos o más caminos, y no sabemos cuál es el que vamos a seguir, cuál es el que nos conviene más, hasta que escogemos uno.

*La vida en un hilo*, pese a las limitaciones impuestas por su desarrollo en un ambiente constreñido, puritano y católico como era la España de entonces, consigue gracias a su estructura narrativa (valiente y refinada) convertirse en una de las obras más reconocidas del director. Mención aparte merecen los diálogos de este filme, nacidos con la misma intención humorística que la de las famosas comedias de enredo norteamericanas. Aún así, pese a tratarse de una comedia urbana, o precisamente por ello, la mayor parte de las acciones discurren en refinados interiores de viviendas de primera clase. Salones, alcobas, taxis, tiendas, etc., los personajes van y viene para facilitar los enredos de la trama.

Fiel a su ritmo infatigable, Neville se enfrenta en seguida a otro proyecto puramente madrileño: *Domingo de carnaval*. La película, rodada durante la primavera de 1945, le sirve a un jovencísimo Fernando Fernán Gómez para

alcanzar notable notoriedad interpretando el papel de un investigador que sigue la pista de un asesino. Estamos ante una comedia policiaca con tintes de sainete madrileño, que plásticamente se revela como un verdadero homenaje a los óleos del pintor Gutiérrez Solana. Aunque ambientada una vez más en el Madrid de primeros de siglo –volvamos a recordar que las fiestas de Carnaval estaban prohibidas durante la dictadura–, los exteriores que aparecen en el filme hay que localizarlos en el Rastro madrileño y en las inmediaciones de la Pradera de San Isidro. Lo cierto es que la puesta en escena de este delicioso trabajo, una vez que avanza la historia, logra sobreponerse por encima de la trama principal. *Domingo de carnaval* destila celebración, alegría, confusión, en un juego de máscaras que tiene la sombra de Goya pisándole los talones y el Don Carnal de Gutiérrez Solana asomando en cada esquina. Con tan sólo contemplar lienzos como *Máscaras bailando del brazo* (1933) o *Máscaras* (1938) uno descubre que Neville ha

comprendido la esencia misma del pintor madrileño; un Solana que confrontó mascarones, serpentinas y peleles contra la pobreza y suciedad y la locura deforme de la España Negra. [Foto 75]



Foto 75

*Domingo de carnaval* no es un fiel retrato del Madrid de la posguerra, pues como ya hemos dicho pretende recrear la ciudad puramente barojiana de principios de siglo, pero sí que localiza algunas de sus escenas más conocidas en lugares que apenas sufrieron alteraciones o modificaciones para el rodaje. Para el madrileño, lejos de que la ciudad que le vio nacer haya evolucionado hacia un gris más caduco, Madrid sigue siendo una idea inamovible, una imagen constante, un recuerdo demasiado vivo como para dejarlo morir. Neville, como años antes hiciera su maestro Ramón, dota a su mirada de una plasticidad evidente; la ciudad es una imagen –una idea– que permanece inalterable, intacta, por encima de los desconchones en las fachadas o de los socavones que inundan las calles. Madrid es en este filme un espacio simbólico en el que resguardarse una y otra vez de la crudeza contemporánea.

El cineasta se recrea en el Rastro, en sus inmediaciones, con sus charlatanes y milagrosos, en la

famosa Ribera de Curtidores, también la plaza de Cascorro, para luego iniciar un descenso hasta las orillas del Manzanares, orillas desnudas y desarrapadas como huesos de aceitunas carcomidos, orillas desde donde el pueblo se conduce hasta la Pradera de San Isidro con la única premisa de olvidar la angustia y entregarse a la mascarada.

Sabemos que *Domingo de carnaval* no forma parte estrictamente de nuestro estudio por tratarse de una recreación histórica, pero como la película es más bien una idea perpetua de un Madrid que habita en el imaginario de Neville, la tratamos con especial consideración. Estamos ante un filme evocador de carácter popular-castizo que se eleva por encima de las propuestas culturales del franquismo. Definitivamente, propone una ficción llena de verismo totalmente alejada de la urgencia violenta que rezuma, por ejemplo, *Frente de Madrid*, y en la que el director madrileño en cada plano que propone se está autoafirmando como hombre de honda procedencia urbana.

Alertado por la censura que siempre estaba ojo avizor, escarmentado por un clima mojigato fruto de la implantación del nacionalcatolicismo, Neville se busca a sí mismo en cada una de sus producciones y parece enfrentar, con cierto tono de despreocupación y disimulo, dos ideas de Madrid totalmente contrapuestas. El camino de representación de la ciudad para nuestro autor no es otro que el camino de la idealización, la estilización de la nostalgia, la reivindicación de los espacios de la memoria.

Para su siguiente trabajo, *El crimen de la calle de Bordadores* (1946), Neville vuelve a utilizar la imagen de un Madrid refinado que se circunscribe a los últimos años del siglo XIX. Proyecto acariciado por nuestro autor durante bastante tiempo, hasta la primavera de 1946 no comenzó el rodaje de esta película que mezcla con maestría géneros tan dispares como el policiaco, el sainete popular o el humor negro. La trama, inspirada presumiblemente en el famoso crimen de la calle Fuencarral acaecido en 1888, pone en



jaque a tres personajes que son sospechosos de haber asesinado a una dama de buena posición. De nuevo aprovecha Neville para reivindicar usos y costumbres de un Madrid ya desaparecido, impregnado de un casticismo no exento de oscuridad, que no obstante en su mayoría fue fielmente reproducido en escenarios y decorados de interiores en los famosos estudios CEA. Lo cierto es que *El crimen de la calle de Bordadores*, otro filme literario, arnichesco y algo macabro, contó con éxito de público y de crítica y consiguió para su director un reconocimiento en el plano económico y en la vida intelectual madrileña.

Para antes de que se acabase este año, Neville ya había rodado, gracias a su colaboración con el productor Manuel del Castillo, otra película. *El traje de luces*, estrenada en la primavera de 1947, es uno de los filmes más desconocidos del director madrileño a día de hoy, ya que en su momento tampoco contó con el respaldo del público. La película, fiel reflejo de la ideología sentimental

que imponía el régimen franquista (sobre todo) a la mujer, se pierde por vericuetos simbólicos de desgracias anunciadas y matrimonios fallidos. *El traje de luces* no es la propuesta que uno pudiese esperar de un director que acababa de facturar tres de las películas más insólitas y poderosas del cine español de la década de los cuarenta. Así pues, como queriendo olvidar este fracaso, Neville volvió a producir su siguiente proyecto que sirvió, en principio, como lucimiento de su compañera y actriz Conchita Montes.

La adaptación cinematográfica de la novela *Nada*, escrita por Carmen Laforet, contó con un buen presupuesto y con el rodaje de dos versiones, la española y la italiana. Los exteriores de la película, rodada y estrenada en 1947, se centran en la ciudad de Barcelona –ciudad en la que se ambienta también la novela–, dejando tan sólo la filmación de algunos interiores para los consolidados estudios CEA de Ciudad Lineal. No tenemos mucho que apuntar, ya que

la localización de la película es otra, pero sí contemplar cómo curiosamente Neville retoma un tiempo narrativo coetáneo a él justo cuando Madrid está ausente. *Nada*, que denuncia la opresión y el silencio, que muestra la casa de la calle Aribau como símbolo de una atmosfera viciada y enferma, es una película valiente [como lo es la novela] que denuncia, bajo un tono existencialista, la parálisis emocional que afecta a toda una sociedad puramente urbanita. Si nada parecía casual, apuntemos para terminar que el guión de esta adaptación fue obra de Conchita Montes y no de Edgar Neville. Un universo profundamente femenino que no estaría de más recuperar en algún momento para desentrañar sus claves.

Llegado este momento, a Neville los proyectos cinematográficos se le acumulan. Tanto *El marqués de Salamanca* como *El señor Esteve* son dos largometrajes que se estrenan en 1948. La primera de ellas fue un encargo de un organismo público para engrandecer la figura

del marqués. Aunque la cinta estaba ambientada en el Madrid del siglo XIX, el encorsetamiento de la propuesta – una loa en toda regla a la figura de José de Salamanca y Mayol– no nos proporciona a nosotros, especialmente, nuevos datos para nuestra investigación. Por su parte, *El señor Esteve*, adaptación de la novela *L'auca del señor Esteve*, de Santiago Rusiñol, ofrece una visión casi caricaturesca de la burguesía catalana.

La siguiente producción de Neville se hizo esperar un poco más. El rodaje de *El último caballo* no se produjo hasta los primeros meses de 1950. La que ha sido denominada en numerosas ocasiones como primera película española neorrealista necesita de un mayor análisis por nuestra parte. *El último caballo* es una película madura, un manifiesto en blanco y negro del sentir de su autor sobre el paso del tiempo, un verdadero homenaje a Madrid. *El último caballo* no se esconde en otras décadas, afila sus ataques contra la

sociedad contemporánea, pero, precisamente, partiendo del tiempo presente.

Como si se mostrara agotado de sí mismo, la década de los 50 para Neville suponen su adiós progresivo del cine. Todo parece indicar que lo que quería decir ya lo ha dicho, y más cuando una nueva generación de cineastas está llamando a las puertas con sus propuestas realistas. Ni *Cuentos de hadas* ni *El cerco del diablo*, ambas de 1951, gozan de un notable interés, y revelan además que el madrileño parece sentirse cómodo en este momento en un comprensible escapismo hacia delante, adonde el destino – una vez más– le lleve. Retoma el éxito popular con la estimable *Duende y misterio del flamenco* (1952), pero su siguiente proyecto, *La ironía del dinero* (1955), apenas logra estar una semana en la cartelera.

Con la vista puesta en el teatro, que seguramente le permite gozar de las mieles del éxito desde una posición más cómoda, sus dos últimas películas se convierten en

testamento cinematográfico de un Neville que ya evidencia muestras de cansancio. En 1959 lleva a la gran pantalla *El baile*, adaptación cinematográfica de una obra de teatro también manufacturada por él. Se trata de una película de marcado acento madrileño, con constantes saltos temporales, que sin embargo se muestra recelosa de salir al exterior.

Afortunadamente, Neville tuvo tiempo de filmar su testamento cinematográfico en 1960, *Mi calle*. Una película que se convierte en todo un homenaje a Madrid, a su proverbial idea de ciudad, y que aunque padece una irregular estructura, y evidencia ya unas formas y propuestas demasiado envejecidas, destila emoción y una profunda sinceridad. En *Mi calle* destacan una colección de personajes escritos bajo el pulso del sainete, de lo castizo, y no exentos de trazas autobiográficas, pues con este filme Neville se propone hacer un repaso de la historia de su calle –que es la historia de su ciudad, en definitiva de España– a

lo largo de más de sesenta años. Enmarcada dentro de un contexto que ya ha producido obras de notable relevancia realista, tales como *Surcos*, *Esa pareja feliz* o *El mundo sigue*, por citar tan sólo tres títulos excepcionales, *Mi calle* puede verse relegada a muestrario de clichés y tópicos madrileños que invaliden en definitiva la ironía soterrada que desarrolla Neville acerca de la vida política y social de una ciudad llamada Madrid. Pero más allá de formular una visión umbría de este micro-espacio, la calle de Neville, que es la calle en definitiva de todos los madrileños, se eleva por encima de las injusticias y la miseria y propone un espacio regido por la solidaridad y la alegría, también por la charanga y la inteligencia. Lo explica perfectamente Gómez Tarín (2001, p. 232):

La calle es algo querido y entrañable, el lugar de la experiencia, desde el viaje iniciático, pero también la calle como microcosmos ejemplarizante de un mundo (el social,

el metropolitano y el nacional) reflejado en un simple bache incapaz de ser eliminado.

La calle es para el director el santo lugar de encuentro; el espacio clave para que la vida sirva la pena. En su última cinta, Neville se explaya acerca de su ciudad soñada, la que ha ido modelando desde temprana edad. Quizá por eso la mayor parte de la producción esté rodada en interiores, un set de decorados que sueñan con un Madrid ideal. Al respecto de esta imagen final, Deltell (2007, p. 95) afirma:

Por tanto, *Mi calle* se ofrece como un ejemplo formalista, el único de la década, de lo sainetesco. Edgar Neville tiene conciencia de ello y durante la película representa no tanto la historia real, o la intrahistoria, sino la visión que el cine ha dado de la historia. Así, la calle reconstruida en decorado funciona mejor que un escenario

natural pues en ella ya se encuentra la manipulación del cine [...]. *Mi calle* es el último ejemplo de una propuesta sainetesca de Madrid.

Con el tiempo, Berlanga también optaría por una solución parecida a la de su maestro Neville para decir adiós al cine. En la anómala, pero pura y libertaria, *París-Tombuctú* (1999), el realizador valenciano no tiene una calle para convocar a todos sus personajes, pero sí todo un pueblo en fiestas, alrededor de una gran paella, para ironizar acerca de su carrera, y convertir todos sus sueños en mascletá diabólica lanzada al aire.





#### **4.3.4. Frente de Madrid**

##### **4.3.4.1. Sinopsis**

Dos jóvenes que están a punto de casarse, Alfredo y Carmen, ven interrumpidos sus planes de felicidad por el comienzo de la Guerra Civil. Alfredo decide alistarse al bando insurgente y es destinado al frente de la Ciudad Universitaria, en Madrid, donde realizará diversas tareas en el servicio de altavoces de su sección: motivar a sus compañeros y lanzar proclamas equívocas para el bando republicano. Mientras tanto Carmen es detenida y encarcelada en una cheka, al mismo tiempo que su padre es fusilado; una vez que Carmen consigue la libertad regresa a su casa del barrio de Salamanca y comprueba que esta ha sido saqueada. Alfredo, por su parte, recibe la misión de recorrer Madrid vestido de miliciano para entregar un mensaje a un jefe de la resistencia. Entre los planes de

Alfredo también está encontrarse con Carmen, a la que no ve desde hace semanas. Los dos novios se ven en el piso de la calle Serrano, que ha sido convertido por Carmen en un refugio para perseguidos. Cuando Alfredo decide volver al frente de Ciudad Universitaria a través de unos subterráneos que atraviesan la ciudad, una mina destruye la salida correcta y el falangista ha de volver al centro de la capital. En busca de una forma alternativa de llegar a su “puesto de trabajo”, Alfredo entra en un bar de mala muerte, especie de cabaret militar, donde descubre que Carmen trabaja allí vendiendo tabaco. Ante la sorpresa inicial de Alfredo, el protagonista descubre que realmente Carmen trabaja allí de espía al servicio de los insurgentes, y que en una habitación del cabaret disponen de una radio para conocer todos los movimientos del enemigo. Ayudado por uno de los compañeros de la célula de Carmen, Alfredo consigue hallar otro camino para llegar a Ciudad Universitaria, sin embargo, los republicanos han

interceptado varios mensajes y rodean el bar-cabaret. Gracias a la radio Alfredo escucha lo que está aconteciendo, y de entre los mensajes difusos que lanza el aparato distingue la voz de su prometida, Carmen, que está explicando a los insurgentes la difícil situación en la que se encuentran. Alfredo, desesperado, se lanza en busca de su amada por un Madrid bélico y peligroso y acaba siendo herido por las tropas enemigas. Sus últimas horas las pasa Alfredo tirado en mitad de un agujero, en el Madrid central, agonizando y acompañado por otro herido que en este caso es del bando contrario. Mientras que las tropas nacionales se lanzan a la conquista definitiva de Madrid, Alfredo y el soldado republicano perecen en la calle no sin antes recordar cómo era la vida en la ciudad antes de la contienda.

#### 4.3.4.2. Ideación y estructura del proyecto

Recuerda Neville que durante la Guerra Civil él continuó trabajando, y que pese a que algunos meses los pasó fuera de España, posiblemente huyendo de aquel avispero negro, enseguida se mostró dispuesto a formar parte de la Delegación Nacional de Cinematografía, que dirigía García Viñolas. Neville, como ya hemos visto, se dedicó entonces a rodar una serie de documentales propagandísticos que buscaban cantar las bondades del ejército sublevado recorriendo algunos de los frentes más populares del país. Parece ser que uno de estos noticiarios iba a adoptar el nombre de *Frente de Madrid*, pero finalmente tras varios cambios en el guion, y dejándose llevar por la fuerte presencia de los parajes limítrofes a la Moncloa, el realizador madrileño decidió sacar adelante el proyecto *La Ciudad Universitaria*. Es importante este documento pues, como ya veremos más adelante, algunas



de las imágenes que se registran para este relato panfletario serán posteriormente reutilizadas en la película *Frente de Madrid* para dotar de verismo y consistencia a una cinta rodada en su mayoría en Italia. Pero hay otro hecho significativo, y es que *Frente de Madrid* antes de ser una realidad cinematográfica fue un relato corto publicado en un libro que contenía otras narraciones breves del madrileño. Conociendo la profusión de ideas que derramaba Neville es bastante curioso que a lo largo de tres o cuatro años una misma historia le rondase continuamente por la cabeza, más si entendemos la necesidad del autor de dejarse querer por determinados sectores de los sublevados, quizá encontramos en este motivo la explicación de dilatar en el tiempo el desarrollo de este argumento concreto.

Apenas un tiempo después, ya inmerso en la retórica del fascismo, Neville consigue publicar su libro *Frente de Madrid* no sólo en España, sino también en Italia, dentro de la revista *Nuova Antologia*. Es precisamente en ese

momento cuando se activa la colaboración del madrileño, como bien recoge Carratalá, con el productor Renato Bassoli, que gracias al acuerdo firmado entre la España franquista y la Italia de Mussolini, producirá distintas coproducciones que cantan los ideales de la ideología fascista. Renato, junto a su hermano Carlo, se siente especialmente atraído por la pequeña novela de Neville y enseguida sentarán las bases para poner en marcha el rodaje de esta coproducción. Como señala Torreiro (2009), el entusiasmo por llevar a cabo esta película por ambas partes era palpable: los grandes nombres del franquismo ansiaban una película sobre la contienda victoriosa y ejemplar, y los italianos ampliar un canal cultural mediterráneo que alabase las conquistas del nuevo ideario político.

En la excelente investigación llevada a cabo por Monguilot Benzal (2015) a este respecto, al que debemos hoy por cierto que exista una copia de *Frente de Madrid*, se

contempla ya como desde 1938 el falangista Dionisio Ridruejo, que ocupa el cargo de Director General de Propaganda, se reúne con el ministro de Cultura Popular italiano, Dino Alfieri, para establecer los cauces de colaboración en materia cinematográfica. Si Cifesa y Ulargui fueron los primeros en desarrollar proyectos con los italianos, los Bassoli posibilitaron que *Frente de Madrid / Carmen fra i rossi* se convirtiera en una realidad exitosa y digna de referencia. Enseguida Neville aceptó gustoso dicho encargo, no sólo por las posibilidades de promoción de su cine fuera de nuestras fronteras, sino especialmente porque de esta manera pasaba a convertirse en uno de los primeros realizadores españoles en aprovechar el acuerdo hispano-italiano cuya idea primigenia era la de levantar una filmografía fascista con huella y de calidad. Si en un principio *Frente de Madrid* pretendía ser un reportaje de retórica vanguardista sobre la victoria de la guerra desde la óptica de los vencedores, finalmente resultó transformarse:

...en un largometraje político de ficción o, en palabras de García Viñolas en “un canto al frente de Madrid realizado por personas solventes y capacitadas, y pensado con vistas a un objetivo fundamental de propaganda [...] pues por vez primera va a realizarse con todos los medios una película nacional de guerra, tema para el que existen grandes restricciones precisamente para que los que se aprueben sean dignos de nuestra gesta y orientados debidamente por esta Cinematografía Oficial” (Diez Puertas, 2002, p. 148).

Y eso que, como posteriormente veremos, *Frente de Madrid* fue alterada por la junta de censura ya que el carácter conciliador de Neville, y una cierta nostalgia por los periodos de paz en la ciudad, se dejaron traslucir en las primeras versiones del guion. Debemos prestar atención a este hecho pues aunque la película fue publicitada como uno de los primeros ejemplos del cine adscrito al nuevo

régimen, es curioso observar cómo el director madrileño no logró sortear a la censura pese a encontrarse, en ese momento, conmovido –quizá de forma inflada– por los ideales falangistas.

Aunque Neville tardó algún tiempo en demostrar de manera pública su decepción por la intromisión de la censura en esta cinta, parece ser, como asegura Torreiro (*Op. cit.*, pp. 86-87), que sí lo hizo reiteradamente en su vida privada:

Es bien sabido que sufrió mucho, personalmente, por la incomprensión y la censura a la que fue sometida *Frente de Madrid* en España, y no sólo entre el público, sino sobre todo por parte de una crítica temerosa del poder o sencillamente muy ideologizada hacia posiciones extremistas.

Pero volviendo a las palabras de nuestro protagonista, es el mismo Neville quien explica, con su



Foto 77

habitual retórica avivada, cómo fue el encargo de rodar este importante largometraje que tuvo dos versiones, la española, y la italiana, esta última conocida como *Carmen fra i rossi*, algo así como “Carmen entre los rojos”:

Así fue que a primeros de abril del treinta y nueve llegué a Roma, donde los Bassoli me habían preparado un espléndido departamento en el Albergo di Russia, con una terraza sobre los jardines del Pincio [...]. Yo no tenía ni idea del precio que podía pedir por mi obra, así que me hice un lío, los Bassoli otro y me ofrecieron quince veces más de lo que pedía [...]. Ya en racha de suerte, les pedí a los Bassoli que viniera a ayudarme en mi trabajo la que aún no era Conchita Montes, y aquel mismo día se le puso un telegrama (Gómez Santos, 1969, p. 22).

Sin embargo, el rodaje de *Frente de Madrid* tuvo que esperar por motivos de producción hasta bien entrado el

año 1939, demora que aprovechó nuestro director para pedir a los Bassoli que le dejaran ejercer de supervisor en otro rodaje que se estaba llevando a cabo en los estudios Cinecittá de Roma, *Il peccato di Rogelia Sanchez*. Este melodrama que también se filmaba en doble versión, española e italiana [foto 77], forma parte ya de la filmografía de Neville, pues tantas fueron sus indicaciones en materia de guion que la obra lleva su impronta. Más difícil es garantizar que también finalmente la realización del mismo recayó en su persona y no en la de dos directores noveles contratados por los productores. Por si hubiera algún tipo de duda, Neville lo deja claro:

Me llamaron y me ofrecieron la dirección de *Santa Rogelia / Il peccato di Rogelia Sanchez* y sólo les pedí para ello que me dejaran revisar el guión, pues cuando hay lío en el rodaje es generalmente porque el guión no está correctamente hecho [...]. Después de pedir permiso

a los Bassoli, dirigí la película, dedicando las noches al guión *Frente de Madrid* (Gómez Santos, *Op. cit.*, p. 23).

De esta manera, en el otoño de 1939, en los estudios de Roma, comienza el rodaje de *Frente de Madrid*, una de las películas menos conocidas de Edgar Neville al no encontrarse localizada durante muchas décadas copia de la misma. La versión que en su momento pudimos visionar en los archivos de la Filmoteca Española es una copia en 16 mm. de la adaptación italiana conservada en Berlín y de calidad aceptable. Las investigaciones del profesor Monguilot Benzal fueron fundamentales para la localización de esta copia, que se encontraba en el Bundesarchiv-Filmarchiv de la capital alemana registrada bajo el nombre de *In Der Roten Hölle* (*En el infierno rojo*). Monguilot Benzal consiguió localizar en la Librería del Congreso de los Estados Unidos otra copia más de la versión italiana que fue confiscada por los norteamericanos cuando, tras la II Guerra

Mundial, entraron en Alemania. De esta manera, la copia que nosotros hemos utilizado para el estudio de *Frente de Madrid* es la versión italiana, también dirigida por Edgar Neville, en la que el papel de Alfredo recae en el actor italiano Fosco Giachetti y no, como en la copia española, en la figura de Rafael Rivelles. Por su parte, el personaje femenino principal, tanto en la versión española como en la italiana, recae en la debutante Conchita Montes.

Para llevar a cabo el análisis, como es de suponer, nos hemos encontrado con el hándicap del idioma, pero el magnetismo que revelan estas imágenes –que las creíamos ya olvidadas para siempre– han posibilitado nuestra entrega y dedicación al estudio del filme. Incluso más allá de que los interiores se rodasen en *Cinecittà*, los exteriores sí que revelan el estado de Madrid en aquellos meses aciagos. Las escenas rodadas en la capital, sobre todo en una Ciudad Universitaria todavía roída por las ruinas, repleta de trincheras que recuerdan la batalla que allí se desarrolló

unos meses antes, se erigen en poderosos documentos fílmicos que dotan a la ficción de un alto grado de verismo. Estas imágenes de Madrid, así como la recreación de algunos pasajes de la batalla, parece ser que fueron rodados, aproximadamente, a mediados del mes de octubre del año 1939. Parte del equipo técnico y artístico de la película se desplazó hasta Madrid, junto a Neville, para tomar muestras reales del estado de la ciudad. La película no se estrenaría en nuestro país hasta marzo de 1940, en el famoso Palacio de la Música de la Gran Vía madrileña, varios meses después de haberse estrenado ya en Italia, donde curiosamente sí que gozó del interés de la crítica y del público.

Si atendemos al argumento en su totalidad, no es difícil adivinar por qué la censura española decidió arremeter con ciertos pasajes de la película algo tibios. Muy posiblemente el héroe fascista propuesto por Neville les había salido algo “rana”: en ningún momento era deseable

aún una reconciliación nacional, y lo más importante era transmitir al mundo que Madrid había estado infestado por el “terror rojo”. La conmisericordia de Alfredo por el adversario que también descansa moribundo en un escondrijo del Parque del Oeste no cuadraba dentro del espíritu de revancha y de purgas que el nuevo régimen de Franco pretendía imponer en todo el territorio nacional. Ni siquiera visto desde un prisma cristiano, con el perdón por delante a un pecador que ha pecado demasiado por ser rojo, podría salvarse esta resolución final propuesta por Neville.

Recoge Román Gubern (1986, p. 85) las palabras que le dedicó el historiador Carlos Fernández Cuenca, bastantes años más tarde de su estreno, a *Frente de Madrid*:

La película fue muy justamente alabada por sus muchos primores, pero también fue censurada con razón, por Luis

Gómez Mesa entre otros (en el diario *Arriba*, de Madrid, del 24 de marzo de 1940) a consecuencia de sus errores de ambientación [...], pero más aún al propio director, que presentaba a la ciudad con hambre, con miedo, con brutalidad de los milicianos, pero con oasis de paz entre artistas e intelectuales no rojos.

Precisamente el citado periodista de *Arriba* se atrevía a sugerir a Neville cómo debían de haber sido algunos diálogos del filme para haber contado con la bendición total del régimen:

El instante alcanzaría mayor autenticidad de oírse unas frases de Carmen por su devoción católica y su patriotismo. Estas supremas palabras, ¡Dios y España!, dichas con el tono adecuado al excelso momento. Y así, la desesperación de Javier [Alfredo en la versión italiana] no

sería de suicida temeridad, sino que, consolado por su fe, buscaría en la heroicidad profunda un lenitivo a su dolor<sup>86</sup>.

Y es que hasta tal punto pagó Neville no entregarse a la causa con admirado fervor castrense y nacional, que recoge Ríos Carratalá (2007, p. 264) unas aventuradas palabras de Sanz de Soto que se atreven a afirmar que:

[...] algunos apuntan la posibilidad de que también se intentara suprimir el nombre del director de los títulos de crédito y que se ordenara quemar el negativo. Esta circunstancia justificaría la desaparición de un film del que sólo se conservan dos copias de la versión italiana en una filmoteca alemana y en otra norteamericana.

---

<sup>86</sup> Gómez Mesa, Luis, “‘Frente de Madrid’ (Palacio de la Música)”, diario *Arriba*, Madrid, 24-III-1940, p.8.

Ni que decir tiene que, de todas las películas elaboradas gracias al acuerdo hispano-italiano, no fue *Frente de Madrid* el referente del cine franquista. El cine de adoctrinamiento nacional legitimado por la Italia fascista de Mussolini encontraría en la popular *Sin novedad en el Alcázar* (*L'Assedio dell'Alcazar*) su máximo puntal. Aunque se trató de una producción italiana, dirigida en 1940 por el regista Augusto Genina, parte del equipo estaba conformado por profesionales españoles que se sintieron motivados de llevar a cabo la recreación de un acontecimiento real –fundamental para fortalecer la mitología nacional– acontecido en la ciudad de Toledo.

#### **4.3.4.3. La retórica en *Frente de Madrid***

Intentaremos en este apartado acercarnos a la retórica que se establece en *Frente de Madrid*. Como texto que es, podemos establecer una serie de coordenadas que

no sólo afectan al sentido político y argumental del discurso, sabemos que se enmarca dentro de un cine de propaganda, pero también anotamos que estamos ante un filme que contextualiza, que se revela emocional y estético, y que en otro nivel incluso presenta ideas icónicas. Pese a encontrarnos, como hemos anotado anteriormente, ante una versión doblada al alemán, con alguna que otra interrupción en el metraje, y con calidad en ocasiones deficiente, *Frente de Madrid* condiciona la mirada del espectador porque cuando la contemplamos, más allá del argumento –que presuponemos entender–, las imágenes nos trasladan una sensación de autenticidad que nos hacen preguntarnos por la capacidad retórica de las representaciones fílmicas. García García (2007, p. 174) ha indagado precisamente, a lo largo de su vida académica, acerca del poder representacional de los textos:



Sólo a través de la representación podemos acceder a la realidad, a su conocimiento; pero sólo la metáfora, como metonimia trópica de la retórica y de la expresión, nos permite dominarla. La única forma de controlar la realidad, de manipularla, consiste en llevarla al redil del pensamiento, describirla, analizarla, percibir que no es monolítica, sino instaurada en la pluralidad del prisma, y allí en sus múltiples caras observar la construcción de su ser. Es convertirla en texto. Un texto es un tejido, y hay múltiples formas de disponer los hilos. Todo tejido es el resultado de una decisión humana. Un texto es una forma de representación concreta de la realidad entre las múltiples posibles.

Naturalmente cuando Neville se propone llevar a cabo la adaptación cinematográfica de su relato sabe que la representación de esta realidad belicosa no es para nada pan comido. No sólo porque la producción depende de terceros, sino porque además el guion ha sido varias veces

purgado por la junta censora. Añadámosle a esto que estamos ante un filme de carácter urgente, nacido de las entrañas más corrosivas de un país que, literalmente, se está matando. En este sentido, el contexto y la perspectiva de la realidad se hallan firmemente tejidos a la naturaleza artificiosa que propone la película, y es por eso que, precisamente, *Frente de Madrid*, aún adoptando una postura cainita, se erige como uno de los pocos documentos que sobre la Guerra Civil se hicieron precisamente en la Guerra Civil.

Ya sabemos que la técnica no era el fuerte de Neville, más preocupado por armar concienzudamente las historias, pero en este caso la rapidez con la que se tuvo que efectuar los dos rodajes –la versión española y la versión italiana– nos devuelven una verdad metafórica acelerada de lo que tuvieron que ser aquellos meses para los implicados en la producción. Para la consecución de la película Neville contó con elementos extraídos de su propia memoria, recuerdos

de hechos concretos que él y los suyos habían vivido y que ahora formaban parte de las acciones de los dos personajes principales, Alfredo y Carmen. Neville ha contado en varias ocasiones como también al llegar al frente tuvo que hacerse cargo del sistema de altavoces del servicio de propaganda, suponemos que estimulante reto –si es que una guerra puede llegar a ser estimulante– que al menos le mantenía vivo en la retorica de los mensajes y de las palabras. Precisamente el protagonista de *Frente de Madrid* también adoptará esta posición dentro de las trincheras de los sublevados, y más allá del tono elegíaco que adopta la historia cuando el peligro y las bombas acechan, los pasajes de cotidianidad que se dan en el frente son los que revelan una mayor aproximación a la realidad. Porque sí, porque también en los escenarios más degradados, cuando la absurda muerte campa a sus anchas, se accionan mecanismos de normalidad, de retorica banal, que, sin embargo, se erigen en los mejores ejemplos del discurrir de

la vida. Por eso es muy de valorar que frente a las escenas cargadas de soflamas retóricas marciales, Neville introduzca en la narración situaciones cotidianas, no exentas por otro lado de simbología y carga crítica. Recordemos, por ejemplo, cuando Alfredo y sus compañeros de batalla –entre los que por cierto se cuele un figurante llamado Edgar Neville–, en un aparte de las trincheras que horadan Ciudad Universitaria, se disponen a cenar un triste huevo frito, todos mojando pan a la de una, mientras el personaje que interpreta Manolo Morán comienza a cantar lo que parece ser una jota... Es un respiro entre tanto desamparo, la formulación de que a pesar de la gravedad del asunto todavía existen grietas por las que se cuele la vida. [Fotos 78 y 79].

Fotos 78 y 79



En el relato también se apuesta por el uso constante de planos medios y planos generales, más evidentes estos últimos en los insertos que se cuelan de la ciudad; los primeros planos los monopoliza el madrileño para recalcar exclusivamente los rostros de los protagonistas, en especial la cara dolida y bella de Carmen. Desligar la ficción de la realidad en este caso es imprudente: Neville otorga a su querida Conchita Montes los planos más cerrados, los que están mejor iluminados, en ella se recrea más, y encontramos una mirada pausada y equilibrada por parte del director cuando aparece la figura de Carmen. Pero más allá de la querencia de Neville por la actriz, el tratamiento de la protagonista femenina parece estar envuelto en un aura hollywoodiense, con ciertas concomitancias a las mujeres del cine negro, sobre todo cuando se mete de lleno en acción y no se convierte en un mero sujeto pasivo esperando al *macho alfa* de su vida. Por su parte, el protagonista masculino revela un diseño mucho menos

estilizado, adscrito a los ideales vigorosos del héroe, sin embargo Neville, que ya ha demostrado con creces que no es nada mitómano, no consigue construir un hombre de batalla granítico, le dota de una cierta visión humanista pese a que tiene que cumplir una misión bélica. Curiosamente el actor Fosco Giachetti, nuestro Alfredo de *Frente de Madrid*, es el mismo que meses después interpretará el personaje protagonista de *Sin novedad en el Alcázar*, héroe nacional que aquí sí se mostrará como hombre sin tacha, repleto de épica y con la única misión de velar por los ideales franquistas.

Con todos estos detalles, Neville construye una estructura a la manera clásica, es decir con planteamiento, nudo y desenlace. En la primera parte se nos presenta a los novios, conocemos su relación consolidada, ella se está probando el vestido de novia por lo que suponemos que la boda será inminente, pero apenas han pasado cinco minutos y la realidad alterada les cercena su felicidad.

Realmente en todo momento la relación de amor entre Carmen y Alfredo se erige en centro de la trama, a Neville le preocupa definir que la guerra, con su capacidad de monstruo devorador de almas, es también la responsable de que una historia de amor, una historia localizable y puntual en el barrio de Salamanca, se estanque en la crudeza y el barro de las trincheras. El relato parece ser que no se queda en medias tintas: “Javier enviaba en la estela de los proyectiles su mensaje de amor. Allí estaba a sus pies la ciudad querida, y lejos, en una de las altas casas de la calle Serrano, su novia”.

No han pasado ni cinco minutos de película, cuando los aviones de los sublevados sobrevuelan el edificio de Telefónica de Gran Vía produciendo desconcierto entre la población. [Foto 80]. Enseguida entramos en la acción, la pareja está separada, pese a estar en la misma ciudad la situación bélica les impide verse, las desgracias se suceden para la familia de Carmen; su padre, que sale en defensa de

la reputación de su hija, será apresado por los republicanos y juzgado para su fusilamiento, Carmen, por su parte, pasará varios días apresada en una cheka del centro de Madrid. Es a partir de este instante, cuando contemplamos el mundo que rodea a Alfredo: las trincheras y los barracones de la Ciudad Universitaria. Allí el ejército nacional espera el momento para avanzar y tomar Madrid, mientras que las milicias republicanas les rodean para impedir que penetren en la ciudad:

A ningún madrileño que haya vivido en 1936 hace falta recordarle el campo de batalla que fue la Ciudad Universitaria durante más de ochocientos sesenta días, desde el 15 de noviembre de 1936 al 28 de marzo de 1939. El “frente de Madrid” y la “batalla de Madrid” tuvieron en ese lugar su punto clave. En él, las posibilidades tácticas quedaron supeditadas a las exigencias psicológicas de la guerra civil. Sólo en razón de

estas exigencias psicológicas se explica la tenacidad en sostener la línea de fuego de la Ciudad Universitaria [...]. En cuanto a las consecuencias de orden material, fueron, inevitablemente, dañosísimas para las obras e instalaciones emplazadas en aquel recinto (Palacio Atard, 1998, p. 209).

Foto 80





Foto 81

Así es, la segunda parte de la película es un muestrario de la situación real de la Ciudad Universitaria, que apenas construida fue parcialmente destruida por la famosa batalla que tuvo lugar en sus instalaciones. Anótese como Neville, para exponer la retórica de la destrucción, tira

más de imágenes que muestran edificios e inmuebles arruinados, en un mar de escombros y desolación, que de escenas explícitamente detalladas del sufrimiento del ser humano. [Foto 81]. No contemplamos aquí que esto se deba a una falta de humanismo por parte del madrileño, ni mucho menos, sino más bien a la necesidad de subrayar el aspecto de desolación que la ciudad presenta tras los ataques. Su visión de la contienda bélica es desoladora, pues la cámara se posiciona dentro de las ruinas, y con panorámicas casi circulares contemplamos los edificios de la Complutense arrasados, demolidos, un caos de hormigón, ladrillo y hierros retorcidos. Tal y como están planteadas estas escenas, en ocasiones vertiginosas por tanto escenario árido, parece como si estuviéramos en medio de la vorágine. Es aceptable pensar que a determinados sectores del régimen este tratamiento pulcro y arquitectónico de la batalla no les inspirase especialmente.

Tras complicación de la trama, sucedido el encuentro entre Carmen y Alfredo en un bar llamado Sang-Hai –este bautizo denota la mano cómica del madrileño–, y tras un beso furtivo de despedida de los novios que sabe a infortunio, el tercer acto avanza sin compasión hacia la complicación de la batalla y la muerte de Alfredo. El director plantea un final poco pausado: cuando nos queremos dar cuenta, el protagonista, que en busca de su amada para auxiliarla es alcanzado por bala enemiga, está agonizando junto a otro republicano moribundo en un socavón del Parque del Oeste. Es importante señalar que justo esta escena, en la que Neville promueve misericordia y un pensamiento crítico de la acción bélica, fue censurada sin miramientos por los organismos franquistas, si bien en la copia que nos ha quedado, la italo-alemana, podemos visionar este sufrido final pese a encontrarnos con un extraño corte en el inicio de la secuencia.

Otro aspecto destacable de la estructura narrativa de *Frente de Madrid* es el uso, por parte de Neville, de la elipsis. La elipsis, en palabras de Carmona (2002, pp. 189 – 190), suprime elementos de la historia en beneficio del discurso fílmico:

La elipsis implica la eliminación de una parte más o menos amplia de la historia (clausura de un tiempo en el relato) que se considera inútil para los fines de la economía narrativa. Las elipsis pueden ser definidas e indefinidas. Las primeras (en función de su duración mínima) no son percibidas como tales por el espectador, conservándose, así, una apariencia de identidad temporal entre el tiempo del relato y el de la historia.

Si nos acercamos al relato de *Frente de Madrid*, encontraremos una narración que posee puntos más clarificadores que la película. Aparte de descripciones más

detalladas, con pasajes que llegan a identificar a uno de los bandos con Goya y al otro con Velázquez, la narración escrita escapa del uso de la elipsis como tal, circunscribiéndose la diégesis de la historia al espacio acordado para la publicación del relato. Para la consecución del guion de *Frente de Madrid*, el uso de las elipsis es más que evidente. Elipsis por necesidades de guion, es decir, por aligerar la narrativa cinematográfica –al fin y al cabo estamos ante un filme de carácter bélico, y se le presupone un ritmo rápido y apasionado–, pero elipsis también producto de la injerencia de la junta censora que al fin y al cabo determina lo que se puede ver y lo que no se puede ver. En función de esto, entendemos que el poco desarrollo de la línea emocional de los personajes sea producto de las necesidades de producción, economizar es prioritario en situaciones de emergencia, pero podemos apuntar también que el desarrollo fugaz de las batallas, así como el entusiasmo calculado de las proclamas políticas de los

personajes, provenga de la mirada desengañada de Neville. Recordemos cómo algunos críticos influyentes del momento apuntan que los personajes principales de *Frente de Madrid* no están dominados por las pasiones heroicas de servir a España y a Dios. Precisamente, una de las pocas licencias que se permite Neville acerca del patriotismo la encontramos en los instantes finales, cuando Alfredo, agonizando, mira hacia el cielo, piensa en su amada, y sobre su pecho ya herido, a través de una sobreimpresión, en el uso de una elipsis simbólica, se funden el ejército victorioso y la bandera, con su pecho colmado de emoción. La imagen, tan extrema y pasional, por no frecuente a lo largo del filme, nos invita a pensar que Neville se vio invitado a hacer uso de retórica exaltada. [Fotos 82 y 83].





No sabemos, no obstante, lo que llegó a pasar por la cabeza de Neville durante el rodaje de *Frente de Madrid*, ni tan siquiera qué es realmente lo que hubiese trasladado él a la gran pantalla de no haber pasado por un proceso de depuración ni por los ataques constantes que la censura propinó a este proyecto. Pero si nos ceñimos a sus posteriores declaraciones, el madrileño no parece sentirse motivado a hablar de este tema, y en todo caso recuerda que *Frente de Madrid* sirve finalmente para lanzar al estrellato a una figura llamada Conchita Montes:

Pues que la hice lleno del entusiasmo que teníamos todos en abril del treinta y nueve y la traje a Madrid con la mayor ingenuidad y comencé a encontrar tropiezos, pegas, a tener que cortar esto y aquello y a descubrir que la vida en el frente no era, por lo visto, como la recordábamos los que la habíamos vivido, sino como querían que fuese gentes que no se habían asomado a él.

Se estrenó, sin embargo, y tuvo mucho éxito. Algunos críticos no regatearon del todo mis méritos. Pero afortunadamente fue un éxito el de Conchita, que sin oficio ni experiencia realizó una buenísima interpretación (Gómez Mesa, 1977, p. 23).

#### **4.3.4.4. Simbología de la imagen de Madrid en *Frente de Madrid***

Describiremos a continuación las dimensiones simbólicas del espacio madrileño que se contemplan en este filme de Neville. Partiendo de la idea de Lynch de que toda imagen ambiental se distribuye en tres partes (identidad, estructura y significado) entenderemos que la mejor forma para comprenderla, en definitiva para abordarla, es a partir del proceso de identificación que se producirá entre observador y observado. Tanto la imagen real como la huella fílmica necesita de artimañas y astucias

simbólicas para que su comprensión, y por supuesto su legibilidad, lleguen a formular una imagen nítida, al menos verosímil, de la ciudad.

Pero prestemos atención al carácter propagandístico de esta película; la simbología de las imágenes crece cuando estas están dominadas por la fuerza motriz de unos ideales políticos. En este caso no son unos ideales cualquiera, estamos ante un filme que se enmarca en lo que Gubern ha calificado como cine de Cruzada. Este tipo de propuestas no tienen por qué ser estrictamente militaristas, pues en *Frente de Madrid* apenas vemos exaltación del ejército ni desarrollo de tácticas, o al menos no es algo decisivo para la trama, sino que se refiere a un concepto más romántico de exacerbación de los ideales fascistas. Los escenarios simbólicos que aparecen se ven refrendados desde el mismo momento que accedamos al visionado de la película y comprobemos que esta lleva por título *Frente de Madrid*. Es en Madrid, y no en otra ciudad, donde se

desarrollan las acciones de este relato fílmico, si bien esto no es del todo cierto, porque ya sabemos que una gran parte de la película está rodada en decorados de Cinecittà, en Roma. Así, Neville opta por encaminar hacia una salida más verosímil el filme, y decide trasladarse a Madrid durante varios días para rodar algunas escenas de exteriores en la Ciudad Universitaria. Además, utilizará contados planos de archivo sobre incursiones militares que ya grabara meses antes para sus noticiarios. De esta manera, los significados de la ciudad en *Frente de Madrid* se complejizan pues estamos ante una obra que contiene elementos de ficción, trazos de documental y al mismo tiempo reelaboración de recuerdos biográficos. El suspicaz espectador madrileño, no obstante, si visionara este filme podría llegar a la conclusión de que sí, de que la huella de la capital española, aún cuando se muestre desplazada de la almendra central, está presente en la diégesis. Sin embargo, recordemos los títulos concedidos al filme en Italia

y en Alemania (*Carmen entre los rojos* y *En el infierno rojo*), sobrenombres que curiosamente evitan en todo momento nombrar a la ciudad en cuestión. ¿Cuáles son y dónde se localizan los símbolos que consiguen elaborar una imagen determinada, con su mensaje concreto, del Madrid de *Frente de Madrid*?

Comprensiblemente este encuentro con lo real se produce antes de lo esperado, pues nada más comenzada la película, tras un prólogo que sirve para situarnos en un escenario acomodado, en un piso moderno del aclamado barrio de Salamanca, la atención se centra en los primeros disparos y bombardeos que parecen venir del centro mismo de la ciudad. Un plano inserto, de recurso al fin y al cabo, condiciona la narración, pues al contemplar la inmensa mole del edificio de Telefónica –en plena Gran Vía– atravesada por aviones de combate y sonorizado con ráfagas de tiros, comprendemos enseguida que estamos ante la ciudad cercada, que en efecto esta construcción en peligro nos

indica que estamos en Madrid. Y no es edificación cualquiera puesto que el inmueble de la Gran Vía número 28 se erigía entonces en símbolo del Madrid moderno, centro decisivo para el desarrollo de la telefonía automática:

La idea de la “ciudad moderna” se superpone a veces en la narrativa de la vanguardia al Madrid real. La ciudad interesa como idea y mito del progreso más que como realidad física. Después de todo, hasta en la calle más moderna de Madrid acecha el tirón de la España más antigua y surreal, esa que fascinaba a Gutiérrez Solana (Ramos, 2010, p. 176).

Neville sabe que con la introducción de estos planos, el espectador (local) entra de lleno en la verdad del acontecimiento reflejado. La angustia que emana del

Edificio Telefónica es la angustia de toda la ciudad, pues si los techos de este rascacielos temen por los aviones que lo sobrevuelan, que no sentirán las pequeñas barriadas de casas bajas y humildes. En el mismo camino de riesgo y urgencia se expresa Arturo Barea (1958, p. 171) en *La forja de un rebelde*:

La Gran Vía, la ancha calle en la que está la Telefónica, conducía al frente en línea recta; y el frente se aproximaba. Lo oíamos. Estábamos esperando oírlo de un momento a otro bajo nuestras ventanas, con sus tiros secos, su tableteo de máquinas, su rasgar de granadas de mano, las cadenas de las orugas de sus tanques tintineando en las piedras. Asaltarían la Telefónica. Para nosotros no había escape.

Foto 84



La Gran Vía es la insignia de la modernidad de la ciudad. Su imagen ha tardado un tiempo en hacerse hueco en el corazón de los madrileños, pero pronto ocupará un lugar privilegiado en las postales de medio país. Edgar Neville también se sintió receloso de su construcción, recordemos que para que la gran arteria se abriese paso, calles y callejuelas del viejo Madrid desaparecieron o fueron

duramente alteradas. Sin embargo, a partir de este momento su discurso urbano se centra en la llamada Ciudad Universitaria, famoso Campus de Moncloa donde se ubicaron las primeras facultades de la Universidad Complutense. Este territorio, alejado discretamente del casco urbano, situado en el noroeste de la capital, en cierta manera algo agreste en 1936, apenas a punto de inaugurarse fue totalmente abatido por la confrontación bélica que allí tuvo lugar. El campus de Ciudad Universitaria, esperando los pupitres para el saber y la ciencia, sin embargo sucumbió a la presencia del desastre y la destrucción. Las secuencias en las que vemos los edificios en ruinas, el hormigón y los hierros varados, los ventanales expuestos al silencio, formulan un ejercicio de la imagen cercano a las funciones del documental. Aunque las escenas estén tratadas, y en ocasiones sean acompañadas por banda sonora popular, Neville entiende que lo rodado debe hablar por sí mismo, que la ciudad destruida debe ser

presentada a través de la mirada descorazonadora de algún soldado que quedó en retaguardia solo y pensativo. Ante este festín de destrucción ya no hay pasado, los recuerdos han sido borrados, aquel fue otro Madrid. Es inevitable que como espectadores acudan a nuestro recuerdo aquellos filmes neorrealistas que vagan entre la destrucción y el descalabro. Vemos una ciudad destruida y enseguida la asociamos a Rossellini. *Roma, ciudad abierta* (1945) y *Alemania, año cero* (1948) están ahí para anunciarnos que la ciudad también puede llegar a convertirse en cementerio. Lo realmente importante en estos filmes, cargados de otra manifestación ideológica radicalmente contraria en principio a la de Neville, es que –como apunta Bazin– presentan un concepto real a descifrar; elaboran, por consiguiente, un constructo siempre ambiguo. La gran mayoría de los neorrealistas parten de lo real para erigir una imagen-hecho, una ficción demasiado anexa al presente. Pero cuando Neville rueda *Frente de Madrid* el neorrealismo es toda una

etiqueta perdida en el tiempo, apenas acaba de comenzar la II Guerra Mundial, lo que no quita para que el madrileño entienda que el mundo externo, presentado en alegoría estética, puede ser el empuje definitivo para hacer llegar su experiencia al gran público. A diferencia de sus documentales primigenios, donde Neville expone una retórica estratégica y se hace acompañar por una voz *en off* entusiasta y forzada, en *Frente de Madrid* las imágenes del campus arrasado nos conducen hacia un escepticismo donde gravitan el silencio y la calamidad. Es irónico, por otra parte, que sea el área universitaria, el centro de la cultura y del pensamiento, el espacio que primero vaya a sufrir los avatares de la guerra.

Una última idea importante que no queremos dejar pasar hace referencia a la evidente dicotomía que se propone en el espacio urbano de *Frente de Madrid*. Sabemos que parte de la producción se rueda en

escenarios de Cinecittà, decorados que fingen representar tanto espacios interiores como espacios exteriores, la calle Serrano es un ejemplo. En todo momento el filme fluctúa sobre la idea de que existen dos ciudades de Madrid, dos ciudades que coinciden con los dos bandos que van a la guerra. Dos ciudades como dos Españas. En el relato que escribe Neville, del que partirá el guion de la película, esta separación es más que evidente; en el filme, sin embargo, paralizada la narración en el bando nacional, serán los binomios arriba-abajo y dentro-fuera los que condicionen la mirada del director. La España pudiente y ágil, la que marcha a la guerra por defender sus honores y la libertad, es para Neville la España nacional, representada en la familia de Carmen, en su hogar. En esta vivienda, entre una funcionalidad art déco y una estética Bauhaus, destacan las formas circulares, unos ventanales amplios, un piano en mitad del salón; pero sin duda el elemento más sobresaliente del inmueble es la escalera del edificio,

amplia, circular, en cierta manera abismal, aunque no tan lúgubre como la que luego dispone en *La torre de los siete jorobados*. La escalera conecta el mundo burgués y encantador de Carmen con la calle árida y llena de peligros. La ciudad en este caso, así como la escalera, sufre un proceso de antropomorfización o de animalización: siendo territorio de los rojos, urbe hosca y desencantada, según la retórica falangista de Neville, se comporta como un ave carroñera y desprecia la alegría de antaño. Desde abajo, por la escalera, suben las tropas republicanas a registrar la vivienda de Carmen, y esa misma escalera supone el cordón umbilical de Alfredo con su destino funesto. Ese espacio helicoidal en cierta manera recuerda a las galerías subterráneas que el subsuelo de Madrid esconde. Por esos corredores angostos se mueve el ejército nacional y Alfredo, en más de una ocasión, los utiliza como pasarelas que unen la acorralada Ciudad Universitaria con el centro de Madrid. Las reducidas galerías que se muestran en la película son

reproducciones, suponemos que fieles, de las que el propio Neville pudo visitar en plena campaña militar. El subsuelo y sus escondrijos tienen no obstante más movimientos que los esqueléticos edificios que pueblan el Campus de Moncloa. Hay una frase de Martínez Bande que nos estremece: “Los edificios –sobre un paisaje pelado– han acabado aquí convirtiéndose en seres con personalidad”. Algunos reconocidos franquistas, estetas de la destrucción y la fuerza bruta, conminaron a las altas instancias a que las ruinas se quedaran allí, infatigables al paso del tiempo, elevándose en composición poética casi futurista. Neville no llegó a tanto, soñaba con la vuelta de aquella ciudad despreocupada, amable, victoriosa en las verbenas; es cierto que su recién inaugurado falangismo no pasaba por la construcción de ideales marmóreos, sino por recuperar un Madrid sentimental, quijotesco si se quiere. Neville (citado en Naval, 2001, p. 51) intenta justificar la guerra por caminos que –imaginamos– tienen más de estampa

ingenua, con *boutade* lírica incluida, que de definición marcial y viril por Dios y por la Patria:

Madrid, lleno de encanto, de olor a acacias, de estilo. Tú sabes que no luchamos contra ti, sino por ti. Te das cuenta de que nuestras granadas son para defenderte de los que te invadieron [...]. Son para esos isidros que se quedaron, para esas gentes de fuera que habían transportado como gitanos, sus pueblos a tus alrededores, a Tetuán, a Vallecas, a las Ventas y con ellos su rencor y su envidia por tu pureza diáfana.

Finalicemos con unas impresiones algo más personales. Nada más empezar la narración encontramos a Carmen probándose el traje de novia, su cara no delata especial emoción en este momento, es más, alguien toca al piano la marcha nupcial y se atraganta en una nota. Las cosas parecen no salir como ella –como cualquier novia–



espera. Afuera hace un calor de perros, corre un mes de julio soporífero e insólito en Madrid. Pese a la buena cara de su padre y de sus allegados, Carmen sabe que la ciudad late a un ritmo distinto. [Foto 85].

La verdad se desencadena al instante. Los primeros bombardeos sobre Madrid tiñen el presente más inmediato de un gris plumizo. En nuestra versión, en un alemán exquisito, podemos imaginar que el prometido de Carmen, Alfredo, la tranquiliza asegurándole que todo está bajo control, que el enfrentamiento será inevitable, pero que Madrid a la larga volverá a recuperar el ritmo de ayer (se trata, ya dijimos, de una Reconquista). En el relato literario, sin embargo, Neville, en tercera persona, sitúa desde el principio al hombre en el frente; este, con sus prismáticos, busca la casa de la amada, busca a la amada, se pregunta por Madrid, demasiado tiempo en un terreno ingrato como ese campo para estudiantes. Y allí están las palabras de Alfredo. O más bien las del narrador, ¿las de Neville?

¡Allí estaba, asomada a su balcón, como en las canciones, y contemplando un Madrid aterrado y hostil!

Para casi a continuación añadir:

La novia y la ciudad habían visto claro antes que él, y, sin embargo, estaban padeciendo, mientras que él las contemplaba desde la orilla buena.

La novia y la ciudad. He aquí los dos objetos importantes de la historia. Las dos sobreviven a los proyectiles, a las purgas, a la desaparición del padre y del amante. En cierto modo, Madrid es esa novia esperando en el altar, una ciudad demolida interiormente, pero aún con la belleza y la entereza de una mujer moderna y gallarda. Rara vez vemos al personaje de Carmen totalmente hundido, apenas le brotan las lágrimas, los primeros planos de Neville saben comunicar la serenidad y la inteligencia de

su rostro. La ciudad, en este ambiente hostil, también es camuflaje, se enfunda un disfraz diabólico en cada calle y en cada plaza: nadie confía en nadie, todos son sospechosos. De igual forma, Carmen adopta el papel de cigarrera de un viejo establecimiento para ejercer sus labores de espía. Su voz a través de la radio llega a toda la ciudad. Debemos anotar, además, que en ningún momento



Foto 85

el personaje femenino es sinónimo de hogar; pese a su buena posición económica, Carmen no es una mujer de su casa, sino en todo caso una mujer de su ciudad.

Ya hemos dicho que el romance vertebra el argumento de la película. En este sentido, el guion parece regirse por un ritmo cercano a la cadencia norteamericana, y el héroe, en el tercer acto, cae abatido por el fuego enemigo cuando atraviesa el Parque del Oeste en busca del reencuentro con su amada. Algunos críticos devocionarios de la época tacharon la carrera final de Alfredo como la de un “suicida temerario”, pues nada bueno podría surgir de tan desesperado acto. Mucho más inaudito, no admisible para la censura, era que Alfredo, al caer a un terraplén o a una trinchera, no lo distinguimos bien, comparta lecho de muerte con un comunista que también se encuentra en las últimas. El mensaje aquí de Neville es disonante, para nada ambiguo. Disonante por lo que tiene de ruptura con lo que se esperaba de *Frente de Madrid*, ese filme que denunciaría

los pecados y la fiereza de los rojos... Los dos moribundos están a punto de compartir la misma tumba sobre el cielo de Madrid; Alfredo auxilia al anónimo republicano para hacerle más amable el instante final. [Foto 86]. Entendemos que la propuesta, naciendo de las manos del fascismo, debe elevar su tono hacia un canto de heroicidad: que al menos la lucha haya servido para algo. Neville sabe cómo hacer esto, pone en marcha un juego retórico que si en el relato es más incuestionable, en el cine se convierte en un juego de sobreimpresiones de banderas. Sin embargo, lo trascendente, la batalla enérgica, no es cosa del bueno de Edgar Neville. Orduña o Sáenz de Heredia le llevarían la delantera. No está bien recordarlo en estos tiempos, lo políticamente correcto acecha en las esquinas, pero quizá con la distancia del tiempo, y con la necesidad lacerante de ir cerrando heridas bien dolorosas, en entrevista concedida en 1964, Neville exponía algunos recuerdos de aquella

guerra que curiosamente hablaban de un período loco repleto de situaciones pintorescas y cómicas.



Foto 86

Edgar Neville vivió la retórica de la urgencia, demasiados cambios en tan corto espacio de tiempo. Demasiados miedos patrocinados por un fascismo metafísico que veía en el obrero –el de los arroyos, el de las chabolas, el que se quitaba el calor mojando los pies en charcos dañosos–, el origen de todos los fracasos y el fin de un tiempo feliz. La ciudad, creían ellos, seguía allí, armazón bobo, arquitectura mate, a falta de devolverle lo que un día fue suyo. Frente de Madrid dormita en el desconocimiento y es una pena, porque, aunque cargada de elocuencia reprobable, es un modelo que expone en primer término la

figura fuera de lo normal de Neville. Un Madrid aterrado y hostil.





#### **4.3.5. *El último caballo***

##### **4.3.5.1. Sinopsis**

Fernando (Fernando Fernán Gómez) es un quinto que acaba de terminar el servicio militar dentro del cuerpo de caballería. Tan unido como está a su caballo Bucéfalo, decide rescatarle para que no se lo lleven a pasar sus últimos días a la plaza de toros. El dinero que Fernando guarda para su boda servirá para pagar el “rescate” del equino. Los dos viejos amigos pasean por las calles de Madrid, una ciudad moderna repleta de coches, en busca de un espacio cómodo para que Bucéfalo pase allí los días. Pero la gran urbe está liberada de cuadras, y ni siquiera las antiguas cocheras están ya preparadas para recibir a un caballo. Ante tanto despiste, Fernando descuida su trabajo y le indica a su novia de toda la vida que la boda tendrá que retrasarse. Cuando todo parece estar perdido, este anti-

héroe conoce a dos compañeros de batalla: a Isabel (Conchita Montes), una florista alegre y nostálgica que tiene su puesto de flores en la plaza de Cánovas del Castillo, y a Simón (José Luis Ozores), un bombero que hará buenas migas con el protagonista. Por fin, un buen día, Fernando conoce a Nemesio, un cochero sin caballo que quiere ganarse la vida ofreciendo a los turistas paseos románticos por la ciudad. Fernando y Nemesio llegan a un acuerdo económico y crean una sociedad para repartirse el dinero que ganen con el bueno de Bucéfalo y sus paseos. Como la suerte le vuelve a sonreír, Fernando recupera a su novia ofreciéndole un anillo de pedida y retomando su historia de amor. Sin embargo, el azar vuelve a hacer de las suyas. Bucéfalo cae enfermo y el veterinario le asegura que lo único que le puede salvar es una dosis de penicilina. Enfrentándose a un dilema moral, el ex militar decide vender el anillo de su prometida y comprar el único remedio que puede ayudar al caballo a sobrevivir. Fernando se queda

compuesto y sin novia, y también sin caballo. Aprovechando el desconcierto, el cochero Nemesio ha vendido al equino a la Monumental. Allí se presentan Fernando, Isabel y Simón, que tras una faena estrepitosa, observan cómo Bucéfalo sortea el peligro y se convierte en la estrella de la tarde. La reflexión final deja a los tres compañeros acodados a la mesa de un bar, algo borrachos, brindando por los viejos tiempos y maldiciendo los nuevos. Establecen un plan: huir de la ciudad, acomodarse en el campo y montar juntos una cooperativa de flores y de plantas.

#### 4.3.5.2. Ideación y estructura del proyecto

Pertenece *El último caballo* a un periodo de madurez creativa de Edgar Neville. El madrileño, que en los últimos tiempos lleva un ritmo frenético de trabajo, se encuentra en 1949 en un periodo de reflexión, lo que no quiere decir que no maquine en su casa nuevos proyectos, o incluso entre

viaje y viaje. Entre manos se trae distintos planes para realizar con el cineasta vasco-francés d'Arrast, también formula la idea de adaptar al inglés su exitosa *La vida en un hilo*, y al mismo tiempo rueda una corta historia que forma parte del proyecto colectivo *Alma cercada*. Neville es un hombre de éxito, de un éxito peculiar eso sí, pues pese a sus últimos trabajos llenos de calidad (*Domingo de carnaval*, *El crimen de la calle de Bordadores...*) sigue formando parte del club de “a los que siempre hay que mirar con lupa”. Encuadrado en esta prosperidad incómoda, estrenando nueva década que parece dejar atrás a golpe de propaganda la posguerra, Neville levanta el que será su próximo guion, *El último caballo*, para muchos la mejor narración cinematográfica del madrileño.

Queremos imaginar que ese mismo año, Neville le cuenta a su admirado Ramón cuáles son los planes que quiere llevar adelante. Como bien apunta Franco Torre, en el verano de 1949 los dos madrileños se encuentran varias

veces en distintos lugares de España porque Gómez de la Serna, recién llegado de Buenos Aires, se está dejando querer por un tiempo por el gobierno franquista (curioso interés el del dictador por querer conocer en El Pardo al padre de las greguerías). Ramón, ácrata de pipa y levita, por unos instantes deja su independencia, su marciana posición, y se hace el simpático con el régimen. Seguramente es su forma de agradecer que, mientras se sumía en la tristeza del escritor que espera con estómago lastimoso, las colaboraciones que enviaba desde Argentina al diario *Arriba*, y posteriormente a *ABC*, le salvaron la vida.

Pero volvamos a Madrid, porque la capital vertebró la obra de los dos hombres, pues los dos han entendido desde su cosmopolitismo, que su reino no es ya de este mundo. Lo que dice Gaspar Gómez de la Serna (1962, p. 11) de Ramón bien lo pudiera haber dicho de Neville: “La visión ramoniana del mundo, el foco de su arte literario se centra así en Madrid, de modo definitivo y certero, a través de las

cosas deshechas, arrumbadas, cotidianas y sencillas”. Así es, el proyecto de *El último caballo* se cierra sobre lo definitivo y lo certero. Lo definitivo, porque Neville expone en este filme las mismas ideas con las que venía trabajando anteriormente, se muestra un director coherente, una persona íntegra, su canto es el mismo canto que ha venido entonando desde antes de la guerra. Y certero, porque alumbra aquí una poética deudora de la huella de Charlot; el personaje protagonista del filme, Fernando, es un joven quijote, espigado y candoroso, que no ve molinos en lontananza, sino automóviles prepotentes que reprimen el paso.

No podemos olvidar algo fundamental para la consecución de *El último caballo*, y es que la producción corrió a cargo del propio Neville. Desde su independencia, con sus aciertos y con sus errores, la obra le pertenece en toda su totalidad. El madrileño controló todos los procesos, tan sólo rindió cuentas ante él mismo y, obviamente, ante la



junta censora. Para el Movimiento los delirios nostálgicos de Neville, alejados de retórica nacional, no suponían ningún interés; más aún cuando el cine español caía en frenética escalada historicista –con florituras históricas patrióticas– en clásicos de Juan de Orduña como *Agustina de Aragon* (1950) y *La leona de Castilla* (1951). Además, los lápices de la censura tenían que estar bien afilados para hacer frente a los impulsos de una nueva generación de cineastas que vertían crítica social a partir de un realismo cómico (*Esa pareja feliz*) o parco (*Surcos*). *El último caballo*, no obstante, sí que contó con la aprobación justa del público y de la crítica, a fin de cuentas los responsables de validar el trabajo de Neville ante la historia. Como la película supone un acercamiento directo al contexto contemporáneo, al Madrid de 1950, a esa España que aún en blanco y negro ya empieza a oír hablar de la marca SEAT y de la vivienda protegida, muchos periodistas coincidirán en recalcar el aspecto realista del filme. El uso de la etiqueta neorrealista

–tan en boga en toda Europa por el tipo de cine realizado en Italia en plena posguerra– se generalizó para hablar de las desventuras que Fernando y Bucéfalo corrían por las calles y plazas de Madrid. Lo trataremos más adelante, pero la que fue vendida como la primera película española neorrealista, en efecto, poco tenía de neorrealista; para el caso, la adaptación de *Nada*, de Laforet, por Conchita Montes, parecía ceñirse mejor al soplo melancólico y urbano de este movimiento. Lo que la crítica en todo caso quería destacar es que Neville volvía a tomar el pulso a la calle; que el veterano realizador aparcaba por un instante los monigotes barojianos y las corralas arnichescas.

Lo más curioso de esta historia es que en más de una ocasión Neville contó que el argumento de *El último caballo* le había venido sugerido a partir de un sueño. Un sueño que bien pudiera haberse convertido en una notable obsesión, pues el madrileño se pasó media vida cantando las bondades de la ciudad perdida frente a la ciudad

ganada. Pero no andamos desencaminados: el filme revela un tratamiento quimérico, una disposición de los personajes, incluido aquel caballo extemporáneo, que nos interroga acerca de si lo que estamos viendo es una dulce pesadilla o un sueño pesado. Cuando al final de la película los tres protagonistas sostenidos por los vapores del alcohol interrogan al mundo, nosotros, que también estamos invitados a la mesa, pensamos en que quizá todo fue producto de nuestra imaginación. Edgar Neville disfruta en la mezcla de géneros, su comedia de alma romántica se torna enseguida sainete sentimental y en fugaces instantes presenta un crudo drama. No llegamos al realismo grotesco de *El pisito* o *El extraño viaje*, pues para llegar hasta ese estado es necesario haber traicionado completamente los sueños, y al menos, en esta Gran Vía poderosa y llena de cláxones aún está permitido que algunos personajes construyan castillos en el aire.

*El último caballo* propone, en definitiva, la lucha entre el hombre y la ciudad. Madrid vuelve a ser desde el comienzo de la película un personaje más; el espacio es reconocible, ampliamente familiar, pero frente a una Gran Vía paralizadora, tanto por su grandeza como por su ritmo frenético, Neville busca refugio en la ciudad de antaño, esa que conoce a la perfección como la palma de sus manos:

*El último caballo* (1950), por el contrario, es una película bastante representativa de Neville en tanto en cuanto es un canto nostálgico a un mundo en trance de desaparición [...] El inevitable final feliz del que al autor –educado cinematográficamente en Hollywood–, le costaba tanto prescindir, no logra evitar que un indeleble poso de amargura prevalezca tras la visión de la película (Castro, 1974, p. 119).

Como bien apunta Castro, la educación estética de Neville en materia de cine pasa por la obra de Charles

Chaplin. Es exacto afirmar que el sainete aporta estructura, pero también es correcto aseverar que el madrileño, que se siente en cierta manera heredero de la mirada del cómico universal, hace descansar la trama argumental sobre las bases del humorismo y la poesía. Al igual que Ramón, Neville entendía que el humor de Charlot nacía precisamente de la observación de la vida, de los instantes más serios. El encontronazo entre la existencia y el absurdo generaba aquellos gags defensivos, si bien Chaplin impregnó su mirada en todo momento de un sentimentalismo universal que a la larga se hizo agotador para el personaje. Como Charlot, Fernando es también un vagabundo de pensión en pensión; la imagen mil y una veces vista del cómico atravesando la carretera, en mitad del asfalto, sin rumbo fijo, es la imagen de nuestro héroe luchando contra la civilización y sus monstruosas artimañas. Hay mucho de Charlot en Fernando:

Charlot es el poeta sin nombre y sin gloria, que vive diariamente la poesía de un corazón simple y sentimental, en cualquier sitio, en un asilo, bajo el arco de un puente, en la esquina de una calle, en la cola de un comedor de caridad, en un patio, en un sótano (Arconada, 2007, p. 84).

Fernando a lomos de Bucéfalo por las calles de un Madrid conmovedor. En esta secuencia reside la poesía de *El último caballo*. Como si no quisiéramos apuntar más, todos los historiadores y ensayistas que se han acercado a este film, coinciden en respaldar que el escenario expuesto aquí por el madrileño tiene mucho de realismo asombroso. Nosotros bien pudiéramos añadir que Neville se enfrenta ante el reto de construir un Madrid entre lírico y agónico, un realismo mágico parece articular la supervivencia del creador y de sus personajes.

La ciudad y la vida moderna quizá no hayan encontrado todavía mejor representación que en este filme;

pese a su compleja ordenación de sentimientos –el refranero pronunciaría aquel famoso contigo pero sin ti–, Madrid regenera su casticismo mientras el maquinismo (¡maldita sea, otro ismo!) cuenta los días para vencer al cuadrúpedo.



#### 4.3.5.3. La retórica de *El último caballo*

Edgar Neville tenía claro que, pese a que el cine es un sistema basado en imágenes, todo el peso de las películas debía descansar sobre la construcción de guiones sólidos. Lo fundamental para el director madrileño residía en la obra, en el diálogo, que es lo que podía enganchar al espectador.

Entendiendo que Neville proviene de un contexto literario y que sus primeras incursiones en la escritura son el teatro y la crónica periodística, es comprensible –más aún sabiendo que no estaba especialmente dotado para la realización y la técnica– que convierta al guion en la herramienta básica para consolidar las historias. Siempre acertado en la construcción de los relatos, el madrileño dedica un poco más de tiempo de lo normal a la escritura de *El último caballo*. El resultado es notable; estamos ante uno de los textos fílmicos de Neville mejor armados. Sus

escasos ochenta minutos, un tiempo delicioso del que no echamos en falta nada ni tampoco creemos que sobre algo, muestran con claridad la buena disposición de todos los elementos en escena para que la historia avance. Como ya ocurriera con *Frente de Madrid*, pero de forma más nítida, Neville se vuelve a regir por una estructura clásica: presentación, nudo y desenlace. Tras diez minutos de filme, Fernando y Bucéfalo ya están en la gran ciudad paseando su destino, preguntándose por el mañana, buscando algún trozo de pan duro para que el caballo se alimente. La retórica se articula en torno a la idea de confrontación; la antítesis se convierte en una herramienta triunfadora y que condiciona al espectador. La vieja guerra entre la vida moderna y la vida tradicional es el tema que se eleva en *El último caballo*; el mismo equino representa una idea, el tráfico que taponan la ciudad otra. Las tensiones se establecen entonces entre lo grande y lo pequeño: al comienzo de la película nos situamos en Alcalá de Henares,

por entonces una noble ciudad de reducido tamaño, allí Fernando acaba de terminar su periodo de milicia, el espacio nos desvela que allí la calle todavía está preparada para acoger los juegos (brutos) de los infantes; por el contrario, Madrid ya no da lugar al esparcimiento, un niño sucio y solitario, desarrapado, cuidará a instancias de Fernando y por una ligera propina a Bucéfalo. Pero este cambio vertiginoso se ha producido en un corto periodo de tiempo, Neville juega con la idea de que la capital, en algún momento impreciso, mudó de piel. La ciudad, bien es sabido, no sólo es trazado urbano, construcción y equilibrio, sino que su esencia –y esto es lo que el protagonista del film no encuentra ya– se revalida en lo social, en la tradición, en lo cultural, en el efecto sólido de habitar los espacios. Así, las estrategias retóricas de Neville se aproximan a la idea de Georg Simmel de que la gran urbe corrompe el espíritu natural del hombre.

Uno de los puntos de arranque del análisis de este filme gira alrededor del dinero, elemento invisible que sin embargo condiciona al ciudadano de la gran ciudad. Fernando ofrece el dinero de su boda para “salvar” la vida de Bucéfalo: más allá de una postura humanitaria – ecológica, diríamos hoy– el protagonista se está salvando a sí mismo. Es cuestión de prioridades. Sin ese dinero apenas puede acotar el espacio de la gran urbe, se verá condenando a desplazarse o a desaparecer, con dinero, sin embargo, todo es posible en la ciudad.

Los conflictos que se suceden a lo largo de esta trama tienen un respiro, sin embargo, a partir de la aparición de dos elementos disociadores. Los dos elementos tienen nombre y profesión exacta: Isabel, la lozana florista que engatusa a Fernando gracias a su simpatía y honradez; y Simón, un viejo amigo de Fernando, de profesión bombero y gran vis cómica. Con ellos tres en circulación se activa el sainete, si bien Neville nos tiene preparadas tres o cuatro

escenas de carácter costumbrista que llaman la atención por lo bien tejidas que están junto a un cuadro de secundarios bien medido y nada histriónico. Deltell se ha quejado, precisamente, de la ligera construcción del personaje femenino, el de la florista Isabel, pues hay otra mujer en la cinta, la novia de Fernando, Elvirita, que con cuatro trazos y tres frases representa el modelo de prometida que espera y desespera plantada en el salón de té de su casa.

Con tono surrealista se defiende Simón, el bombero chispero escudero de Fernando, un personaje divertido y desprotegido que borda a la perfección José Luis Ozores. Sus monólogos atendiendo a las llamadas que recibe en el parque de bomberos son antológicos; es inevitable conectar su mirada escéptica y surreal del mundo con la de otro cómico que a partir de los cincuenta forja su carrera en la radio, Miguel Gila. El resto de personajes son momentáneos, a excepción del cochero Nemesio, un

castizo de color morapio de tacha humilde y morro reventón. También a través del arquetipo construye Neville al jefe y a los compañeros de trabajo de Fernando. Se trata de personajes de una sola pieza, ideales para la concepción humorística y absurda del texto, no exentos de cierto patetismo, y que sirven para confrontar los sentimientos de Fernando con la ciudad. Por tanto, se entiende que en el fondo estamos ante un filme que, parafraseando a Lazaga, propone que la ciudad ya no es para él... Para Neville o para Fernando, eso es lo de menos.

Respecto a la técnica cinematográfica de Neville ya avanzábamos antes que esta no era especialmente motivadora. El mimo que deposita en el trabajo de guion, así como en la labor de dirección actuarial, no parece imponerlo en la planificación y en la realización del proyecto. Neville es consciente de sus limitaciones, y aunque la mayoría de las veces salga airoso por la originalidad y destreza de su obra, cuando estamos ante una pieza maestra como *El último*



*caballo* nos llena de rabia la idea de que no dedicara más tiempo a limar estas cuestiones. A este respecto, él mismo se exculpaba argumentando que la composición de planos no era algo que interesara al público, pues este se sentía realmente conmovido por las buenas historias y los personajes redondos. Aunque su justificación sea poco ocurrente, curiosamente el tiempo parece haberle dado a Neville parte de razón, pues con la penetración de la modernidad en el hecho cinematográfico –no digamos ya con la irrupción de la posmodernidad– muchos de los parámetros de orden clásico sucumbieron a los deseos y/o limitaciones de una gran parte de autores.

Como ya se hace evidente en Neville, y en esta cinta de la que nos ocupamos también, la preponderancia de los planos medios es notable. Diversos autores señalan al mismo tiempo que las posiciones y tiros de cámara son repetitivos. Sabemos que todas estas faltas no están buscadas a propósito, que no son producto de una ideología

estética concreta, lo que hace que en cierta manera, inevitablemente, el guion y las interpretaciones de los actores consigan dotar de ritmo a la historia.

Es indudable, por último, que uno de los rasgos fundamentales de la retórica es su carácter persuasivo. La persuasión, entendida en su sentido más amplio, condiciona la naturaleza del texto fílmico, y así como en *Frente de Madrid* se producían disonancias entre el contexto y la línea de pensamiento del autor, en *El último caballo* la idea se manifiesta explícitamente hasta en el título de la obra. Neville consigue imponer su imagen de ciudad, la que corre paralela a la imagen real, y de los tres conceptos puramente aristotélicos (ethos, logos y pathos) que se establecen a partir de las estructuras retóricas del filme es precisamente la segunda noción la que desentona algo más en el transcurso de la historia. Si el *logos*, como afirma Rajas (2008), alude a la verosimilitud de los argumentos presentados en el filme, hemos de considerar que el final

que propone Neville no nos parece el apropiado. Que Fernando transite en caballo por la ciudad, rodeando la Cibeles, atravesando la calle de Alcalá, interrumpiendo el tráfico en Gran Vía nos parece aceptable, es más, nos hechiza; creemos en el poder de estas imágenes porque sabemos que incluso a día de hoy todo es susceptible de ocurrir en la gran ciudad... Sin embargo, desde la experiencia, y desde la visión melancólica del autor, sabemos que el *happy-end* forzado de los últimos minutos no parece tener visos de credibilidad. Que los protagonistas de este derrape temporal, acompasados por el caballo Bucéfalo, acaben dejando la ciudad en beneficio del campo para así poder dedicarse a la cría de flores y de bulbos, produce cierto escozor en el espectador enterado. Suponemos que Neville se muestra animado por la búsqueda de un cierre mucho más comercial, alejado de fatigas, si bien los personajes que ha trazado a lo largo del

filme están hechos de una pasta más extravagante que naíf. Como Neville, todo un urbanita hasta en condiciones de insólita adversidad, el personaje de Fernando no existiría sin el encontronazo permanente, casi diario, con la ciudad.



CONSERVAS  
Y  
EMBUTIDOS

LAS CUEVAS

TINTE

FOTOS

PAPELILLAS  
JOSE E. GARCIA

#### 4.3.5.4. Simbología de la imagen de Madrid en *El último caballo*

Aunque la ciudad de *Frente de Madrid* apenas se deja vislumbrar, si la comparamos con la que se revela en *El último caballo* observaremos una transformación sorprendente. A la inquietante posguerra le sucedió un periodo de ordenación y crecimiento, en ocasiones, desmedido. El cinturón de suburbios que rodeaba Madrid creció de manera vertiginosa; una de las principales razones de este incremento de población fue la incorporación de una gran masa de exiliados rurales que en busca de una vida mejor se adosaron a los poblados limítrofes de la capital. Madrid, por su parte, renovó su malgastada infraestructura, estrenó nuevos transportes públicos, y aunque el vehículo todavía era un artículo de lujo para la gran mayoría de familias madrileñas, las cuatro ruedas comenzaron enseguida a tomar la calzada del centro de la ciudad. En

definitiva, los *cocktails* de Chicote ahora sentaban mejor en mitad de una Gran Vía iluminada, ajetreada, rebosante de cines, y donde tímidas galerías comerciales comenzaban a vocear aquello de las rebajas. Llevando esta exposición a sus últimas consecuencias podemos asegurar que sí, que entonces la ciudad había cambiado. Madrid era otro Madrid, agrandado por las comisuras, metido en el quirófano del doctor de turno para que hasta los pobres, como bien dijera Fernán Gómez, estuvieran también de moda. A las paredes herrumbrosas del viejo Madrid hay que contraponer los límpidos esqueletos de las construcciones que surgen como setas en los nuevos barrios. Con este panorama enfrentado, con la lógica de lo nuevo y la constancia de lo viejo, Neville, a sus cincuenta y un años, propone *El último caballo*. No será su última película sobre su amado Madrid, pero sí la última de su filmografía en la que se plantee recuperar los recuerdos de un espacio concreto, ligado a sus mayores, a través de la exigencia sólida de lo contemporáneo. El canto

nostálgico de la ciudad perdida es, por tanto, mucho más fuerte en este filme que en cualquier otro, pues Neville, como Fernando atado a su Bucéfalo, parece haber perdido la batalla contra el tiempo.

Para más interés, Neville, como la mayoría de los directores españoles de su generación, es fiel partidario de los rodajes en estudio y, sin embargo, *El último caballo* se convierte en una de las excepciones más notables de toda su carrera. La utilización en un elevado porcentaje del filme de la calle real imprime un carácter de verosimilitud al proyecto que difícilmente hubiese conseguido el madrileño a partir de decorados artificiales. El motivo de esta decisión siempre ha sido uno de los desvelos de los historiadores que se han ocupado del director; si bien todo parece indicar que de esta manera Neville pretende acercarse a la estética verista del neorrealismo, son importantes los autores que nos recuerdan que este filme trasciende la famosa etiqueta acuñada en Italia. Estaríamos, por tanto, ante un director

que conociendo los mecanismos del cine sabe que enfrentar la figura de un caballo, y la de su llanero solitario, con una ciudad metida de lleno en la modernidad, en la retórica pre-desarrollista que tanto gustaba al régimen, es la mejor forma de oponerse a las nuevas estructuras, abrir grietas e hipótesis sobre la necesidad constante del progreso.

Iniciar aquí un debate sobre si *El último caballo* es cine neorrealista o no es desviar enteramente la atención de lo que de verdad formula Neville en esta cinta. El neorrealismo cristaliza cuando Italia es liberada, cuando existe un mínimo espacio de tiempo para hacer recapitulación de todo lo que se ha perdido. Como Bazin determina, es imposible separar este movimiento de las raíces que lo hunden en su suelo. Los autores neorrealistas a falta de conseguir una pura objetividad deciden apostar por levantar un compromiso con la realidad que les rodea. Dicho compromiso no habla de eludir responsabilidades, tampoco de construir nostálgicas quimeras en terrenos

baldíos, sino más bien de dar luz a la oscura posguerra y entonar un canto por los seres que la habitan. De esta forma, la propuesta de Neville no puede enmarcarse en el neorrealismo como tal, ya que su compromiso sólo responde ante él mismo y sus obsesiones.

La mirada de Neville, según Carlos F. Heredero (como se recoge en Aguilar, 2002, p. 31), está más cerca de la fábula irónica que de una voluntad testimonial, por eso es notable que en ocasiones surjan elementos cercanos al absurdo. De este modo, *El último caballo* en todo caso podría adscribirse a un tipo de neorrealismo más humano, cercano a lo espiritual, en conexión continua con las fuentes primarias, proponiendo la vuelta al regionalismo. Monterde (1997), por su parte, zanja el debate afirmando que el neorrealismo en España no es posible porque la censura no lo hubiese permitido, y que en todo caso de existir vínculos estos estarían ligados a un neorrealismo de segunda generación, el llamado neorrealismo rosa; para ser más

correctos, no obstante, el autor certifica con rotundidad que lo más sensato sería hablar de una propuesta realista sin más. La impresión de realidad que propone el filme de Neville es el mejor escenario para que la actitud ética de los personajes fructifique. No se puede olvidar, además, que el único compromiso que existe en el filme se expone, de manera magistral, en la resolución de la trama. Fernando, Isabel y Simón, cansados de tanta aventura equina, celebran su victoria momentánea en una tasca llamada La Cruzada. Los tres, ebrios y repletos de humor, lanzan improperios contra la vida moderna, se destapan como pequeños fanáticos cargados de odio hacia los automóviles, el humo de las ciudades, las prisas... Su actitud contestataria queda enmarcada entre cuatro paredes, alimentados sus espíritus revolucionarios por el vino de la casa, convertidos en unos raros especímenes románticos que prefieren retomar sus vidas a las afueras de la ciudad que en el vértigo mismo de una urbe deshumanizada. Este

conato de rebelión lo localiza Neville en un bar, rodeados los protagonistas de parroquianos del sitio, con los efluvios de la bebida brotando a borbotones entre sus palabras; el espectador que se asoma a La Cruzada no puede más que caer rendido ante esta secuencia que evidencia que, en ocasiones, en muchas más de las esperadas, los problemas mundanos, acaso también los metafísicos, se arreglan mejor acodados a la barra de un bar.

Sin embargo, es necesario ahora detenernos en algunos espacios concretos del filme que poseen una carga simbólica determinada. La característica simbólica de los espacios, curiosamente, puede revelar implicaciones a nivel personal y/o a nivel social. Lo curioso del caso que nos ocupa es que Neville da por sentado que los exteriores filmados para la película poseen la carga simbólica suficiente para ser ya reconocidos por los espectadores y asociados al constructo llamado Madrid. Es decir, la ciudad posee “imaginabilidad”, es ya reconocible pese a su

complejidad, pues recordemos que en este momento se está produciendo una alteración de su mapa en beneficio de nuevos barrios y en la propuesta de actualizar viejos esquemas urbanísticos. Neville es consciente de que la suma de espacios y personas construye lugares; la experiencia vivida, el continuo tránsito, el fluir de la vida por determinados sitios..., todo esto influye para que los lugares acaben adoptando la condición de espacios simbólicos. Para Valera (1997, p. 20) el espacio simbólico es:

Aquel elemento de una determinada estructura urbana, entendida como una categoría social que identifica a un determinado grupo asociado a este entorno, capaz de simbolizar alguna o algunas de las dimensiones relevantes de esta categoría, y que permite a los individuos que configuran el grupo percibirse como iguales en tanto en cuanto se identifican con este espacio, así como diferentes de los otros grupos en relación con el propio espacio o con las dimensiones categoriales simbolizadas por éste.

De esta forma Fernando a lomos de su caballo se siente plenamente identificado con el Madrid de los Austrias. Casi llegando al minuto doce del filme, el retrato ecuestre del protagonista destaca enmarcado en el Arco de Cuchilleros, posiblemente el acceso más bonito y pintoresco de la Plaza Mayor. Allí Fernando se siente entre las sombras, sólo en su aventura quijotesca pero completamente seguro. Las calles del viejo Madrid poseen un doble significado: el que les otorga Neville a través de sus personajes, y el significado que el contexto social les aplica. Sabemos que la importancia que concede el director madrileño a estos lugares está condicionada por sus vivencias y sus recuerdos, es la configuración del espacio simbólico a partir de la experiencia vivida. Desde este planteamiento, es normal asegurar que se produce una apropiación del espacio acotado por parte de Fernando. El ex militar descubre que ese es su mundo, el mundo que le conoce y que le aprueba, el casco histórico de la ciudad le

pertenece y al mismo tiempo él pertenece a esa área. Precisamente por las inmediaciones del viejo barrio es por donde busca Fernando un hogar para su amigo equino. Es imposible que el Madrid moderno contenga cocheras de coches de caballos y mucho menos cuadras, por eso, confiando en la tradición y en los espacios con solera, Fernando no cede en su empeño de encontrar un hábitat mucho más apropiado para Bucéfalo. Es curioso anotar, por cierto, que la mayoría de las veces que aparece en pantalla la ciudad tradicional –el Madrid histórico–, apenas vemos gente por la calle. Pareciera como si la aventura de guiar a un caballo por la ciudad perteneciera tan sólo al ingenuo de Fernando. El hermoso plano general que compone Neville con la figura del hombre y del animal con el Arco de Cuchilleros al fondo se ha convertido ya, inevitablemente, en una de las huellas fílmicas de Madrid con más valor, con capacidad suficiente para formar parte de su catálogo iconológico. El rincón más castizo de la ciudad, donde las



casas parecen soportarse las unas a las otras, es el evidente refugio del protagonista. En este entorno simbólico, con un tempo diferente al del nuevo Madrid, Neville construye el universo más sainetesco: por allí discurren personajes populares como la casera o como Doña Paca, una vecina que se lamenta de que un caballo le ha comido todos sus geranios. No es de extrañar por tanto que la pensión de Fernando se sitúe en mitad de una corrala, espacio compartido que Neville sabe dotar de sabiduría popular y que confiere a la historia tintes de humanidad. Precisamente desde la pensión, a través de los consejos de su casera, Fernando escucha por primera vez el devenir de la realidad inminente: “La vida no está como cuando usted se marchó”. La amargura entonces se cuele por este sainete moderno, y como afirma Ríos Carratalá (2005) la película nos invita a una sonrisa sin perder de vista una lógica profundidad.

Es precisamente este viejo Madrid el que demuestra más apego a la humanidad; los personajes sencillos y honrados que pueblan este espacio se contraponen a los tipos de calculada inteligencia egoísta que habitan en la ciudad moderna. El análisis maniqueo que propone Neville de los espacios en *El último caballo* justifica la idea de que más allá de los límites de la ciudad conocida se producen escenas estridentes y ensordecedoras. El ataque de Neville a la vida moderna es constante y, aunque parezca mentira que pese a su cosmopolitismo pudiera alumbrar determinados pensamientos, algunos textos del madrileño revelan una querencia constante por cualquier tiempo pasado (imaginario). Sin embargo, si prestamos atención al pasaje que a continuación citamos, podremos observar como la nostalgia de Neville por otros tiempos más que fundamentarse en experiencias reales lo hace en rutinas estéticas:

Esta vida difícil, que ha obligado a ponerse a trabajar hasta a aquellos que no habían nacido para ello, que está terminando con los descansos, con los paseos, con las vacaciones veraniegas, con los parásitos graciosos, con los mendigos pintorescos, con los poetas extravagantes. La vida angustiosa del hombre de hoy, que tiene que ganar cantidades fabulosas para vivir como antes, que tiene que esquivar continuamente el traspaso de su libertad de conciencia, que ha de resistir a la tremenda fuerza de la corrupción que da el poder, que ha de blindarse para rechazar cargos y prebendas, mandos y honores, si quiere continuar siendo libre. Todo esto le hace muy propenso a olvidarse del amor, de la amistad, y de la bondad y por eso es un problema de nuestro tiempo y de todos los tiempos.

En efecto, sus parásitos graciosos, sus mendigos pintorescos, sus poetas extravagantes, parecen pertenecer a un universo estético que bien pudiera ser un cuadro de Solana, una escena del mejor Arniches o la revelación vanguardista de una cábala de Ramón. Más que un rechazo

a la vida moderna, que por supuesto genera situaciones insostenibles, Neville siente extrañas sensaciones ante la desaparición de su mundo, ante el universo narrativo y urbano del que le hablaron sus abuelos. En este sentido es interesante comprobar como la oficina de Fernando parece situarse en las inmediaciones de la plaza del Callao. Precisamente esta plaza fue uno de los espacios que más alteraciones sufrieron a la hora de la gran reforma que supuso la construcción de la Gran Vía, verdadero “monstruo” urbanístico que condicionó los sueños costumbristas de Neville. La oficina, dirigida por un hombre sin tacha al que sólo le importa la puntualidad, enfatiza el aspecto feroz de la ciudad moderna. Algo parecido sucede en *El pisito*, otra obra capitular de la década de los cincuenta, donde la alienación por cuatro duros impide a los protagonistas cumplir sus ilusiones.

En efecto, el caballo Bucéfalo, que espera “aparcado” en la plaza a que su dueño acabe la jornada laboral, es

admirado por parte del gentío que pasea por allí. Un guardia urbano, con muy malas formas, conmina a los transeúntes para que no se queden parados observando al animal. Así, con esta pequeña anécdota, quiere Neville denunciar la falta de costumbre de los nuevos habitantes de ver un caballo paseando por la ciudad. Como quien viera un elefante volando, los madrileños comienzan a asombrarse porque determinados elementos que parecían ya desaparecidos aún encuentren espacios de convivencia con el ritmo loco y acelerado de la urbe contemporánea.

Pero esta dialéctica se hace mayor cuando el director madrileño propone confrontar al animal con las principales arterias de la capital. La imagen de Bucéfalo mezclado entre el tráfico rodado de la calle de Alcalá, y llegando hasta Cibeles, es una de las estampas más impactantes y divertidas del filme. Más que producirse un anacronismo, pues que un caballo recorriera la ciudad por aquel entonces tampoco era una idea muy descabellada, se produce una

implantación de dos biorritmos completamente enfrentados que chocan con precisión maestra en las calles de Madrid. Bucéfalo contra los coches; la vida añorada contra un presente de humo y alquitrán. Es evidente que el espacio simbólico más potente que existe en el filme guarda relación con el concepto de lo nuevo, de lo automático, la revelación se produce en Gran Vía. La arteria principal de la nueva ciudad contiene todos los peligros para la anulación de la personalidad; el transeúnte ya ha pasado a un segundo plano, el coche es ahora el elemento principal. Incluso si hacemos memoria el primer enfrentamiento entre el caballo y un vehículo se produce en la Cava Baja, territorio protegido que, sin embargo, comienza a ceder al chantaje de los flamantes coches. Es sorprendente la escena encuadrada en un paso de peatones de la Gran Vía: nuestros protagonistas, acompañados del caballo, deciden por un instante cortar el tráfico para disfrute de sus espíritus eco-urbanitas. El plano revela en mitad de la noche el

carácter poderoso de la ciudad; las siluetas de los grandes edificios destacan por encima de Fernando y sus compinches. Ante la insistencia de ocupar la calle mientras lanzan proclamas “anti-sistema”, los conductores comienzan a agitar los brazos y el espacio se convierte en un mar de bocinas, insultos y charlotadas. La risa contagiosa de uno de los conductores, un taxista interpretado por el debutante Antonio Ozores, simboliza verdaderamente lo que la ciudad siente por estos viandantes con su caballo: lejos de asimilarlos como un peligro contra la nueva sociedad, son revelados como auténticos lunáticos, como un grupo de excéntricos que se resisten a adoptar las comodidades de las prácticas modernas. La ciudad, como se verá, no les provocará daño alguno, simplemente serán desplazados y relegados convirtiéndose en “los nuevos olvidados”.

Pero esta secuencia simbólica encierra una gran sorpresa. Cuando veníamos diciendo que *El último caballo* es un ejemplo de realismo cinematográfico por la importancia que la ciudad de Madrid adquiere en la obra, descubrimos que este plano de la Gran Vía se articula en torno a un escenario artificial. El gran atasco de la ciudad, paradigma perfecto de la vida moderna, está rodado precisamente en estudio. En efecto, Deltell (2007, p. 153) lo detalla y afirma que para llevarlo a cabo se utilizó “una transparencia de vidrio que asemeja la calle madrileña, y que recibió el elogio de la crítica y de los espectadores de la época”.



El responsable de la escenografía fue el alemán afincado en España Sigfrido Burmann, director artístico de teatro y cine que comenzó su carrera junto a Lorca y Benavente, que se convirtió en figura imprescindible para las producciones de Cifesa y que, además, firmará con Neville algunos de sus mejores trabajos. No queda muy claro cuál fue el motivo que llevó a Neville a elegir una escenografía frente a la imagen real de la ciudad, pero podemos suponer que las limitaciones técnicas tuvieron que ver mucho con la toma de esta decisión final. La huella expresionista de Burmann, investigador formalista de primer orden, impregnó de forma evidente esta secuencia que, aún siendo de carácter cómico, denota un realismo siniestro que en ocasiones pudiera hacer frontera con un sueño demasiado sellado.

// A modo de reflexión final (y algo más personal)... La conciencia alocada de Don Quijote no le permite al hidalgo

diferenciar ya entre lo soñado y lo real. No es que viva el bueno de Alonso Quijano indirectamente en lo poético, es que no sabe descifrar la realidad de otra manera, es que la realidad se le antoja una ficción perfecta. De esta guisa, Miguel de Cervantes, en una ingeniosa construcción moderna a rabiar, considera que las aventuras más maravillosas siempre son producto del azar, de la realidad lacerante que saca punta a todas las ilusiones. Para poder convertirse en caballero andante, Don Quijote necesita de un caballo. Las aventuras, entonces, se sucederán a lomos de Rocinante, un esquelético rocín que pese a ser uno más de los equinos que pueblan este vago planeta se convertirá, a ojos del buen señor, en “el primero de todos los rocines del mundo”. Y así es, el último caballo será el primero, el que marque el paso, el que decida cuál es la senda que hay que seguir. Rocinante es casto y pacífico, que dice Sancho, pero es también parte montante del ideal que confiere a Don Quijote ser caballero de la triste figura.

De aquí, de todo esto, se bifurcan muchos caminos, demasiados, y con prudencia podemos decir que *El último caballo* está en fértil relación con el clásico de las letras españolas. Pero a la propuesta de Neville, como si lo viéramos, le pesa el peso de la historia, y su realismo también se adapta a una visión romántica del mundo. Entonación nostálgica, ambientes vanguardistas, pequeñas dosis de visión orteguiana y tres pasajes para Nueva York..., completan al director madrileño. ¡Acabáramos! Todo esto está contenido en su maleta de diplomático. El que tantos trenes tomó, rumbo a California, a Málaga, a París, el que tanto humo tragó, no tiene a Rocinante por compañero pero sí a un caballo llamado Bucéfalo que le han visto merodeando por el centro de Madrid.

Mucho se ha dicho ya de la ciudad añorada por Neville. Su cine parece una Arcadia donde desfilan día sí y día también una mascarada de madrileños que son fuertes ante el chantaje y ante la precisión del reloj de la Puerta del

Sol. Fernando, el protagonista de *El último caballo*, también lucha contra unos molinos que parecen vestir la piel de unos gigantes. El ex militar, hombre honesto y curiosamente alejado de la retórica castrense, se abandona a la poética de lo real y abandona él toda carga que le suponga un esfuerzo no grato. En lucha contra el maquinismo, en lucha contra las trampas con queso de la sociedad moderna, Fernando alimenta su espíritu y el de sus amigos con vino peleón y así, con ojos vidriosos y entonando debidamente, se atreve a decir: “¡Abajo los camiones! ¡Viva la vida antigua!”.

En realidad encontramos un momento en el que Fernando parece ser feliz, y todo pese a que ha tenido que compartir a su amado Bucéfalo con un cochero llamado Nemesio. Intentando alimentar su bolsillo, lo único que parece interesarle a su novia Elvirita, Fernando ha cedido a su equino como atracción turística de coche de caballos. No es que el destino de Bucéfalo sea el mejor, pero al menos

así no perderá sus tripas por pisar una plaza de toros. De paseo de novios, en lo que se avecina ya como una relación insustancial, Fernando descubre a Bucéfalo tirando de un coche de caballos por la plaza de la Cibeles. La estampa, por un instante, es puramente decimonónica. Sabemos que no, pues la Gran Vía acecha en lontananza, y además los coches ruedan por el asfalto, pero el caballo aproxima aquellas primeras imágenes de Madrid donde el silencio imperaba y el paisaje lo era todo (estamos de nuevo soñando). Fernando sonríe, exclama y saluda emocionado a Bucéfalo; ya se encarga Elvirita de devolverle a la cansada realidad. Un Madrid sin cocheras no puede tener caballo alguno.



## 4.4. Pedro Lazaga y Madrid

### 4.4.1. Introducción

Si anteriormente hemos traído hasta aquí a Edgar Neville, uno de los directores españoles más reivindicados de los últimos años, figura de la que se está haciendo actualmente una revisión notable de su obra, nos ocuparemos a partir de este momento de uno de los realizadores más olvidados por la historiografía y que, sin embargo, cuenta en su haber con algunos de los éxitos más sonados del cine español. Hablamos de la figura de Pedro Lazaga, de quien apenas existen trabajos de investigación en el ámbito académico, pese a contar con una nutrida filmografía. Partiendo de esta realidad, sabemos que la empresa no será sencilla, puesto que nos faltarán a menudo sólidos argumentos para llevar a cabo un análisis más concreto, pero no podemos dejar atrás a una de las figuras

capitales de la producción cinematográfica nacional, pues Lazaga, como pocos, supo entender la idiosincrasia de la sociedad española y atender a las necesidades de un sector que, renqueante y dudoso, en ocasiones contadas triunfal, fue de la mano de un régimen que, queramos o no, moduló los comportamientos de un pueblo desde la década de los cuarenta hasta bien entrada la de los setenta.

Lo que está claro es que desde siempre, bien por sus propuestas argumentales o bien por sus intenciones estéticas, Lazaga ha generado cierta controversia entre la crítica:

El estilo de Lazaga dividió a la crítica joven de los años sesenta. Había quienes consideraban que era el inventor de la ‘comedia española’ con títulos como *Las muchachas de azul*, *Luna de verano*, *Ana dice sí*, *Trío de Damas...*, el “españolizador” de un humor supuestamente sutil que nada tenía que ver con la tosquedad publicitaria de los años cuarenta. Otros, por el

contrario, creían que la novedad estilística de Lazaga no suponía más que un barniz engañoso: su cine seguía defendiendo los mismos supuestos morales y reaccionarios bajo una adaptación superficial a la época, que la hacía irreconocible; no había universitarios, empleadas de hogar, casadas o solteras como en las películas de Lazaga<sup>87</sup>.

Las palabras de Galán vienen a recoger lo que los estudios recientes de cine, todos de carácter general y ninguno en profundidad sobre el autor, han destacado de la obra de Lazaga. Como mucho, la etapa que ha merecido más atención de su extensa obra es la llevada a cabo en los últimos años del franquismo, donde el director catalán consigue un importante éxito comercial gracias a la construcción de un cine popular que se atiene, a través del entretenimiento, a proponer una visión concreta de los

---

<sup>87</sup> Palabras recogidas en el capítulo “La comedia rosa”, de *Memorias del cine español*, emitido en TVE el 13 de junio de 1978.

muchos acontecimientos que están alterando la fisonomía de la sociedad española. Especialmente notable es para los estudiosos en la materia el periodo tardofranquista, espacio de tiempo controvertido, bien turbulento, donde las líneas tradicionales se encontraron por el camino con verdaderas figuras renovadoras, valientes creadores en tierra de nadie, y con directores y guionistas de firmeza numantina envueltos en un sentimiento reaccionario.

Nuestra intención, pues, en las páginas que siguen será la de reconocer la figura de Lazaga y servirnos de dos de sus películas para comprender la evolución fílmica de la ciudad de Madrid. Se trata también, y en definitiva, de responder a una necesidad de alumbrar aquellos espacios oscuros que aún perviven en la historia de nuestro cine, bien por desconocimiento o, como ocurre en este caso, por prejuicios históricos y/o estéticos. Tratándose de un director que comienza su carrera en 1948 y la finaliza abruptamente a los sesenta y un años en 1979, nos parece cuanto menos

extraño que la mayor parte de las compilaciones históricas del cine español apenas nombren dos o tres de sus películas. Desde nuestras páginas defendemos la idea de que alguien en algún momento estudie a fondo la persona de Pedro Lazaga, y en especial que, desde sus limitaciones, aciertos y errores, revalorice, entendiendo su contexto, su considerable filmografía, no sólo como director, sino también como guionista y como asistente a la dirección. Si entendemos que el cine es fiel reflejo de nuestra sociedad y que las tramas y argumentos esconden las claves para descubrir cuáles son los condicionantes que se movilizan en cada periodo de la historia, no podemos cerrar los ojos, más allá de sus criterios anacrónicos o equivocados, a la figura de un cineasta que logra convocar a lo largo de varias décadas a millones de espectadores primero en la gran pantalla y, a continuación, frente a la televisión. En cierto modo, su incansable filmografía podría tener equivalencia, a partir de una similitud metafórica, con el cine español, pues

encontraríamos en ella películas sin el más mínimo interés con otras que sí que lo tienen, que se convierten en obras de referencia pese a no tener a priori más indicación que la de entretener al respetable.

La clave fundamental de Lazaga es que, aún siendo parte del aparato del régimen, se escapa a toda clase de catalogación o etiqueta. El director catalán, prontamente afincado en Madrid, tan sólo se debe a él mismo y, en todo caso, como su cine se organiza sobre las costuras de la comedia ligera cede parte de su independencia –confiamos que de manera gustosa– a las directrices de lo puramente comercial. En 1960, motivado por realizar un cine que interese al espectador más joven, se alía con el productor José Luis Dibildos. De esta unión surgirán un buen puñado de filmes que reactivan la comedia realista española, sentando posteriormente, y ya por lo general de forma anodina las bases de lo que se dio en conocer como la

‘tercera vía’ del cine español. Vergara (como recoge Caparrós Lera, 1983, pp. 149-150) define esta corriente así:

La ‘tercera vía’ del cine español es una especie de propuesta de encontrar una salida “digna” al cine español (una vez muerto y enterrado el denominado Nuevo Cine español), tanto desde el punto de vista industrial como temático, dejando a un lado todo tipo de preocupación estética.

Pero volvamos a Lazaga en toda su esencia. Si en algo parecen coincidir la gran parte de los que trabajaron con él, aparte de destacar su enorme simpatía, es en subrayar el carácter artesanal de su vocación. Lazaga respira cine por los cuatro costados y, más allá de propuestas autorales y rompedoras, es necesario que las industrias cinematográficas dispongan de profesionales todoterreno capaces de articular discursos pensados para el gran público. Muchos compañeros de profesión, entre ellos

Luis García Berlanga y José María Forqué, destacaron de Lazaga la calidad técnica de todos sus trabajos. Forqué hablaba así de él tras la primera colaboración que firmaron juntos:

Lazaga y yo nos estimábamos mucho. Era una gran persona y nos entendíamos muy bien. Hacíamos juegos divertidos. El ponía la cámara en un sitio difícil y yo, sobre el espacio que él me daba, montaba la escena. Tenía ya un gran dominio técnico y me ayudó mucho en la mecánica, mientras que yo lo hacía en el movimiento escénico que conocía mejor que él (Soria, 1990, p. 30).

Pues bien, por encima del acabado de sus guiones, teniendo en cuenta la rapidez con la que ejecutaba sus proyectos, Lazaga demuestra una destreza con la cámara que seguramente forjó a lo largo de su dilatada carrera y

gracias a haber pasado por todos los escalafones de su profesión.



Foto 91

#### 4.4.2. Breve biografía de Pedro Lazaga

Teniendo en cuenta que existen escasos documentos y estudios que se hagan eco de la obra, en general, de Pedro Lazaga, podemos comprender que su figura apenas haya sido esbozada por los historiadores e investigadores. Como nuestro estudio se centra en la huella fílmica de Madrid que el realizador ha querido imprimir especialmente en dos de sus películas, no nos proponemos aquí la difícil tarea de construir una biografía sólida y completa del realizador catalán, pero sí al menos anotar algunos de los puntos clave de su vida para llegar a comprender, de manera mucho más honesta, su trabajo detrás de la cámara. Lo que sí nos parece importante apuntar es que para llevar a cabo esta investigación hemos seguido con especial atención algunos de los números de *Film Ideal*, revista fundada en Barcelona en 1956 que dedicó en numerosas ocasiones páginas y páginas a las películas de

Lazaga, incluyendo un número temático, con entrevista en profundidad al director catalán. Para Casas (2006, pp. 88-89), *Film Ideal* tuvo en sus inicios un marcado carácter católico y conservador, y enseguida gozó del interés del público más tradicional que esperaba encontrar entre sus páginas recomendaciones de películas que se ajustasen a su ideario político:

Los colaboradores iniciales fueron Félix Martialay (un militar que acabaría dirigiendo la revista y que, como recordaba uno de los críticos habituales, iba a la redacción con pistola, pero que siempre defendía a los colaboradores fuera cual fuera su ideología política), Juan Cobos (el principal y entregado defensor de Orson Welles en la crítica española y miembro entonces, de Acción Católica), Juan Miguel Lamet (que después ejercería de censor) y José Pruneda.

También a *Film Ideal* estuvo ligado José María García Escudero, y según fue avanzando la década de los sesenta la revista fue virando hacia posiciones que la emparentaban con la francesa *Cahiers du Cinema*, sobre todo en su firme defensa del cine norteamericano de autor. La presencia del cine de Lazaga entre sus páginas se incrementó, en especial, a partir de la segunda época de la revista, en torno a 1961, cuando la sección más jesuita abandonó la misma para iniciar otros proyectos. Sin estos documentos periodísticos, con marcado acento ideológico, hubiese sido más complicado aún establecer un mínimo acercamiento digno a su vida.

Pues bien, Pedro Lazaga Sabater nació en la ciudad tarraconense de Valls en 1918. El municipio de Valls, uno de los más antiguos del llamado Campo de Tarragona, llegó a ser durante el siglo XIX la quinta ciudad más poblada de Cataluña; sin embargo, cuando Lazaga llega al mundo, la ciudad ha sufrido un pequeño retroceso debido a la

industrialización de las grandes urbes. Es preciso anotar el carácter rural de Lazaga, pues aunque su ciudad natal contase con una historia y una densidad de población notables, la mayor parte de la economía, por entonces, se sustentaba en la tradición agrícola. Este apunte es importante porque un gran número de películas del director catalán inscriben como tema central de su trama la llegada de personajes rurales a capitales de considerable tamaño.

Apenas sabemos nada de sus primeros años y, curiosamente, hemos de esperar al estallido de la Guerra Civil para conocer que Lazaga participó en la misma del lado del ejército republicano. Martínez Torres, en la necrológica del director catalán, apunta que tanta pasión sentía el tarraconense por el cine que en ocasiones durante la guerra se recorría más de veinte kilómetros para asistir a alguna proyección. Entendemos entonces que el joven Lazaga tenía un sueño y ese sueño pasaba por formar parte de la industria cinematográfica nacional. Pero antes tuvo

que hacer frente a una de las pruebas más duras que le puso la vida: tras la guerra fue internado en un campo de concentración, para poder salir de este atolladero trágico – no sabemos bien si traicionando sus principios–, Lazaga se alistó en la División Azul. La División Española de Voluntarios, que así era su nombre oficial, estaba constituida por voluntarios españoles que lucharon durante dos años junto al ejército nazi para conseguir la derrota de la Unión Soviética en las inmediaciones de Leningrado. Sobre este episodio tan siniestro para la vida de cualquier hombre apenas sabemos nada, como tampoco podemos descifrar si Lazaga se hizo voluntario para escapar de una España oscura y repleta de incertidumbre o si ya desde ese momento comenzó a abrazar el ideario falangista por propia convicción. Tan sólo podemos transcribir las palabras que argumentó cuando fue preguntado por la reconstrucción que llevó a cabo de la Guerra Civil en la película *La fiel infantería*:

Yo he vivido la guerra; las experiencias de la guerra no tenía que estudiarlas en el cine, ni en los libros, ni en los recuerdos de nadie, porque yo he hecho la guerra desde el 18 de julio hasta el último día y después he seguido haciendo la guerra porque me mandaron a un campo de concentración, y seguí haciendo la guerra porque me mandaron a un regimiento de artillería, y seguí haciendo la guerra porque me marché del regimiento para irme a la División Azul, hice mi guerra de Rusia y volví mutilado y, en fin, era unas cosas que tenía tan vivas que para mí hacer una película de guerra era como estar en casa (Buceta, Palá y Villegas, 1969, p. 367).

Quien sí ha hablado de este episodio de la historia de España fue Berlanga, que se alistó también a la División Azul para así poder acallar las bocas de aquellos que perseguían a su familia por haber formado parte su padre del partido Unión Republicana. Las palabras del realizador valenciano (recogidas por Cañeque & Grau, 2009, p. 66)



ponen en evidencia la histeria que padeció el país durante aquellos años, y como en determinados casos la gente simpatizó con unos o con otros según pudieran proporcionarles una vida más segura y sin sobresaltos:

Yo me alisté en la División Azul por varias razones. Mi padre estaba condenado a muerte por haber estado comprometido con el bando republicano. En una reunión familiar, decidimos que alguno de los hermanos se alistaría en la división para intentar conmutar la sentencia de mi padre y me tocó a mí la china. También pensaba que esa heroicidad, en el sentido más cinematográfico de la palabra, me allanaría el terreno para conquistar chicas; pensaba que a mi regreso podría contarles tantas experiencias que se quedarían impactadas.

Es curioso cómo en la completa entrevista que Lazaga concede a los periodistas Buceta, Palá y Villegas apenas pasa de puntillas por sus inicios, y calla cualquier

referencia al episodio de la División Azul, algo que se nos antoja como una especie de pacto de silencio para no hablar de una época que no debió de ser especialmente grata para el realizador catalán. Él mismo se encarga de establecer en este testimonio una enorme elipsis que lo sitúa de inmediato como guionista de *Abel Sánchez*, decisiva película de los años cuarenta dirigida por Carlos Serrano de Osma:

Con motivo de todo esto conocí a Carlos Serrano de Osma y me metí más de lleno en el cine. Escribí con él un guion sobre Abel Sánchez, de Unamuno, que dirigió el mismo Carlos Serrano de Osma. Sobre obras de Unamuno hice también un guion de *La Tía Tula*. *Abel Sánchez* se rodó en Barcelona. Colaboré en el guion y fui ayudante de dirección en otras dos películas de Serrano de Osma: *Embrujo*, con Lola Flores y Manolo Caracol, y *La sirena negra* (Buceta *et al.* Op cit., p. 364).



Foto 92

Es destacable que Lazaga comenzase su aprendizaje en el cine de la mano de uno de los directores más interesantes de aquel periodo, pues Carlos Serrano de Osma, como bien apunta Téllez, consiguió crear “un estilo narrativo esencialmente poético” que cristalizó de buena manera en ese maravilloso experimento folklórico-surrealista que es *Embrujo* (1947). Ya por entonces, en 1948, Lazaga realiza su primer trabajo como director, el medimetro *Encrucijada*, del que tan sólo sabemos que se trataba de una historia de marineros ambientada en el puerto de Barcelona. Precisamente en la Ciudad Condal participa como ayudante de dirección en el filme *Vida en sombras* (Lorenzo Llobet Gracia, 1948), una rara avis de nuestro cine que con el paso del tiempo ha ganado en interés, y que a día de hoy está contemplada como una de las pocas cintas valientes del momento. Curiosamente la carrera de Lazaga estará unida irremediabilmente al filme de Llobet Gracia, pues con el dinero sobrante de un

préstamo que les concedieron para seguir el rodaje de *Vida en sombras*, el realizador catalán pudo hacer su primer largo, *Campo Bravo*. No es de extrañar que su ópera prima se enmarcara en el western, género inusual alejado de nuestras temáticas, pero recordemos que Lazaga había educado su mirada en los cines de barrio con el cine de Hollywood. *Campo Bravo*, aún siendo hoy en día una película completamente indiferente, es para Lazaga un grato recuerdo:

Después, he hecho ya siempre películas en las que tenía que amoldarme a otras cosas; aquella fue la más libre que he rodado. Hice todo lo que me dio la gana, porque allí era yo el que mandaba y porque no había nadie, nadie, que dijera nada (Buceta *et al.* *Op cit.*, p. 364).

Obsérvese en estas palabras como un joven Lazaga pone en valor la independencia creativa, algo que

irremediablemente perderá enseguida pues es solicitado por su destreza técnica y por su capacidad resolutive por varios productores que en ese momento sólo piensan en ofrecer al espectador español el tipo de cine nacional que conseguía réditos. De esta forma se sucede un rodaje detrás de otro, apenas sin tiempo de reflexión, lo que impide a Lazaga desarrollar su capacidad autoral; al menos este ritmo constante le convierte en uno de los realizadores más capaces del cine español. Cuando está enfrascado en *Hombre acosado* (1952), cinta de corte policiaco, recibe la visita al rodaje en múltiples ocasiones de Bardem y Berlanga. Cerón Gómez apunta a este respecto que Juan Antonio Bardem se llevó un gran disgusto cuando descubrió que el puesto de ayudante de dirección de *Hombre acosado* en vez de recaer en él estaba ocupado por Mario Berriatúa, hombre que después haría carrera como actor. De esta primera etapa hay que destacar también las incursiones que Lazaga hace en el cine de corte folklórico con proyectos

dirigidos al alimón con José María Forqué. La obra más reconocida de esta colaboración puntual es *María Morena* (1951), un drama rural con esencias andaluzas que contaba como único reclamo con una jovencísima Paquita Rico.

Lazaga no parece guardar demasiados recuerdos buenos de aquella etapa, pues aunque estuvo inmerso en proyectos colaborativos, a la hora de hablar de aquellos años tan sólo evoca los problemas que tuvo con la censura y la situación económica inestable que vivió. Será en este momento, cuando el cine español parece estar instalado en la dicotomía de elegir entre el sainete realista o el melodrama ideológico, cuando Lazaga se instala definitivamente en Madrid. Como si la capital ejerciera sobre él una influencia determinante, sus proyectos comienzan a coquetear en cierta manera con los ideales de un cine oficialista, mas como propuesta nostálgica de una generación marcada por la guerra que como enseñanza doctrinal, puesto que lo que le motiva realmente a Lazaga

es conseguir repercusión con sus películas y entrar de lleno en el llamado circuito comercial.

Sin embargo, en 1955, Lazaga realiza *Cuerda de presos*, película altamente valorada por la crítica y con apenas repercusión entre el público. Adaptando la novela de Tomás Salvador, y beneficiándose del crédito sindical que otorgaba el régimen a aquellas cintas que demostraban sintonía con la doctrina franquista, Lazaga consigue en este filme forjar una historia que analiza la España profunda y oscura a través de una pareja de la Guardia Civil. *Cuerda de presos*, revalorizada en nuestros días, cuenta con un guion bien estructurado, y en palabras de Guarner (recogidas por Tubau, 1983, p. 160) estamos ante un filme de “arte y ensayo” hecho con muy pocos medios. Para Porras (2007) la película está realizada desde la mejor “pulcritud técnica”, si bien su cine posterior, con predominio de las comedias rosas, le provocó el menosprecio de parte de la (renovada) profesión. Con *Cuerda de presos* Lazaga sabía que había

logrado una gran obra, pero recelaba de ella en cierta manera porque la crítica la usaba con frecuencia para rechazar el resto de su filmografía..., y porque además no se estrenó en Madrid hasta nueve años después de realizada:

Es la película que siempre se cita cuando alguien quiere atacar lo que hago ahora. Los estetas la alabaron muchísimo y aún la siguen recordando. Ellos querían que yo no hubiese hecho más películas hasta que hubiera podido seguir por ese camino, pero en el cine no se puede uno andar con esos remilgos (Buceta *et al. Op cit.*, p. 365).

La practicidad de Lazaga es más que evidente. Él había irrumpido en el cine para hacer películas, no para elaborar discursos recargados de estética y de pensamiento. Con este panorama, y con el technicolor llamando a las puertas, el director catalán apuesta por dar

una nueva vuelta de tuerca al sainete español. Lazaga, como también harán Forqué, Mariscal o Nieves Conde, claudica ante el continuismo y se aleja de las pocas pretensiones renovadoras que en algún momento pareció defender. Cabría preguntarse si este enfoque fue inevitable para los de su generación o si por el contrario abrazaron con entusiasmo los cánones de lo que luego pasaría a llamarse 'la tercera vía del cine español'. Lo cierto es que en una España en pleno desarrollo, con los gerifaltes de la dictadura embobados por la palabra optimismo, las comedias blancas de Lazaga, rotundamente urbanas, fueron modelos de referencia para una industria que parecía mirarse el ombligo sin pudor:

Aunque *Las chicas de la Cruz Roja* se hiciera más popular, fue *Muchachas de azul*, que Pedro Lazaga dirigió un año antes, en 1957, la que inauguró el ciclo de comedia amable que quiso enterrar el engolado tono del cine oficial

de posguerra. Naturalmente, no fue un corte tajante, no nacían estas películas de enfrentamiento alguno, pero buscaron en el sainete una inspiración más cercana. El esquema coral de sus historias permitía ofrecer ángulos distintos de una realidad distorsionada pero que prescindía de la consigna a ultranza y en primer término. Su conservadurismo era la contrapartida de los movimientos estudiantiles de la protesta generalizada que protagonizaba la gente joven, pero comparándolo con el que proponía el cine folklórico, de cuplés o de niños prodigio, parecía realmente otra cosa.

El productor José Luis Dibildos fue el gran mecenas de esta nueva comedia, y por las cintas desarrollistas desfilaron nuevos rostros de nuestro cine, con especial atención a mujeres de corte urbano, más modernas, pero que seguían suspirando por encontrar al hombre de su vida. Aparte de *Muchachas de Azul* (1956) hay que destacar *Ana*

*dice sí* (1958), *Los tramposos* (1959) y en especial *Trampa para Catalina* (1961). Monterde (2005, p. 272) aplica a este cine el sobrenombre de “cine de parejas”, ya que el peso de los argumentos descansa sobre los problemas cotidianos de parejas jóvenes urbanitas que parecen simbolizar algunos de los cambios sociales que ya se viven en el país. Por supuesto que los finales siempre serán amables, normalmente terminando en boda o con los niños en camino, y Madrid aparece en pantalla como una ciudad posibilista, llena de color, donde “*siempre es domingo*”. Es precisamente en este momento, alrededor de 1961, cuando la revista cinematográfica *Film Ideal*, a través de varios críticos cercanos a los ideales del director catalán, pone en marcha la “operación Lazaga”, que consiste básicamente en poner en alza el trabajo del realizador a través de la crítica de *Trampa para Catalina*. De todas formas, demasiado estamos hablando de la obra de Lazaga y poco de su persona, pero el silencio que existe sobre la figura del

director nos hace imposible determinar con qué actitud se enfrentó a este periodo de éxitos. Suponemos que en lo personal la vida le sonreía: al matrimonio con la actriz sevillana Maruja Bustos, hay que unir una situación económica holgada y un ritmo frenético de producciones. Sin embargo, en las entrevistas que concede a los distintos medios Lazaga (Buceta *et al. Op cit.*, p. 366) siempre se muestra autocrítico con su trabajo aunque plenamente consciente de lo que propone:

No son buenas porque tenían su truco: guiones esquemáticos, todo a base de chicos y chicas simpáticos... todo prefabricado. Dibildos se avergüenza de haberlas hecho ahora que está en el camino de las superproducciones internacionales. Habla de ellas como de un paso para llegar a un tipo de películas de más categoría. Es que los críticos le han pegado muchos palos. Yo, cuando las hacía, las hacía lo mejor que podía.

Opinión que irá modulando con el paso de los años y que ya no esconderá la satisfacción por hacer un cine que gusta al público:

Estoy satisfecho de lo que hago ahora. Me ofrecen guiones que yo transformo en imágenes a gusto. De acuerdo en que se trata de películas comerciales, pero para mí, el cine se basa, exclusivamente, en el público. Yo no haré filmes para Arte y Ensayo. Mi cine debe llegar a todo el mundo<sup>88</sup>.

Junto a la comedia sainetesca y picaresca –no olvidemos el éxito de *Los tramposos* o *Sabían demasiado* (1962)–, Lazaga de vez en cuando se descuelga con un filme de corte patriótico, como es el caso de *La fiel infantería* (1961) y de *Posición avanzada* (1966). [Foto 92 y 93]. Sin embargo, según avanza la década de los sesenta, el realizador catalán se siente más cómodo en un modelo de

---

<sup>88</sup>

Diario *Mediterráneo*, 11-II-1969



cine que le reporta pingües beneficios. *Un vampiro para dos* (1965), *La ciudad no es para mí* (1966), *Sor Citroën* (1967) o *Los chicos del Preu* (1967) son sólo ejemplos de un cine oportunista, realizado a vuela pluma, y que comienza a anquilosarse en estructuras ya manoseadas en exceso. No obstante, Lazaga parece resistir en su atalaya conservadora mientras una avanzadilla de nuevos realizadores, que proponen historias de corte poético, debidamente simbólicas, comienza a llamar la atención de ciertos sectores de la crítica y de los festivales de cine más estimados.



Foto 93



La década de los setenta será para Lazaga un tiempo de infatigable trabajo. Desde luego que no se le puede negar al director catalán una entrega mayor al cine, pues hasta el año de su muerte estuvo preparando nuevos proyectos. Durante este periodo, sin embargo, Lazaga “degeneró” sus propuestas y pareció mimetizarse con el ambiente de descomposición del tardofranquismo. A un cine amable y chocarrero, como el que firmó junto al actor Paco Martínez Soria, Lazaga cultivó un tipo de comedia costumbrista sexy que prefiguró lo que más tarde pasaría a denominarse “cine del destape”. Torreiro (2005, p. 389) se muestra más duro y afirma que el cine de determinados cineastas conservadores se radicaliza y sus propuestas se convierten en textos reaccionarios:

Este cine, cuyos films concretos parecen nacidos sólo para ilustrar consignas esgrimidas en la calle por la extrema derecha organizada, fue paradójicamente el último refugio de un

grupo de cineastas de género, otrora muy comerciales –Mariano Ozores, Pedro Lazaga–, que realizaban un tipo de films en evidente decadencia ya entonces.

Lazaga, con sesenta y un años recién cumplidos, fallece en Madrid el 30 de noviembre de 1979. Apenas unas concisas necrológicas en los periódicos del momento se hacen eco de su defunción; la mayoría de ellas, por cierto, recogen escuetamente los hitos de su vida personal y profesional. Lazaga pasaba así a la historia de nuestro cine como uno de los profesionales con más horas de rodajes, presente con sus obras a lo largo de más de tres décadas y protector de un tipo de comedia que se formuló en base a los axiomas del desarrollismo franquista. Sería conveniente que la historiografía española le dedicara un estudio crítico a Pedro Lazaga para comprender los mecanismos de un cine español que, pese a sus muchas disonancias, consiguió llenar salas de cine y aun a día de hoy convoca a

millones de espectadores frente a las pantallas de la televisión.

#### 4.4.3. El espacio urbano en el cine de Pedro Lazaga

Pese a que la carrera cinematográfica de Lazaga comienza en 1948, no será hasta bien entrada la década de los cincuenta cuando el director tarraconense convierta el espacio urbano en escenario principal de sus historias. Hasta la realización de *Muchachas de azul*, Lazaga parece utilizar todas sus cintas como textos audiovisuales donde poner a prueba sus recién adquiridos conocimientos sobre la práctica cinematográfica. La mayoría de sus títulos primerizos están enmarcados en ambientes rurales, como es el caso de *Campo Bravo*, o bien se tratan de recreaciones históricas con bandoleros perdidos por la sierra de Albarracín. Sin embargo, ya encontramos dos cintas que se formulan en base a una de las constantes del

cine de Lazaga: la llegada de aldeanos a la gran ciudad en busca de una vida mejor. En *La vida es maravillosa* (1955) un joven decide salir de su pueblo para visitar a su hermana que vive en Barcelona; por su parte, en *El aprendiz de malo* (1958) José Luis Ozores interpreta a un ingenuo lugareño que recala en Madrid con la esperanza de labrarse un futuro mejor. Las dos cintas, con distinto tratamiento, identifican el espacio urbano con la pérdida de los valores tradicionales, la deshumanización y la merma de la identidad. Desconocemos si el propio Lazaga pudo abrigar esta sensación cuando salió de Valls para trabajar en dos ciudades como Barcelona y Madrid. Por paradójico que pueda resultar, sus testimonios no evidencian una nostalgia por las formas de vida pasadas, más bien demuestra entusiasmo por los cambios sociales y estéticos que parecen producirse en una ciudad como Madrid a partir de la década de los sesenta.

Recordemos que la capital, a partir de estos años comienza a configurarse como gran metrópoli pese a presentar un modelo concentrado y unas periferias cada vez más unidas a la almendra central. Madrid será promocionada como ciudad de paz por un régimen dictatorial que observa que las previsiones de crecimiento económico son favorables. Esta bonanza económica afectará a las grandes urbes mientras que el campo juega a partir de este momento un papel secundario; la ciudad ha conseguido desligarse por fin de las estructuras agrarias y se produce un trasvase de población rural a los principales núcleos urbanos. La ciudad crece en tamaño provocando una alteración de su trazado que propiciará a la larga la aparición de nuevos espacios ambiguos y una modificación de los comportamientos sociales y culturales:

Fue en ese tiempo cuando se acuñó el término desarrollismo para hacer referencia a la peculiar manera

española de entender y buscar el desarrollo. Así, aunque el desarrollismo, análogamente a lo que acaecía en los procesos de modernización vigentes entonces en los países industriales avanzados, buscaba el crecimiento económico y la intensificación y el aumento de la producción (productivismo), en el caso español todo esto tenía lugar en una situación de falta de democracia, para cuya consecución tampoco se ponían en marcha los cambios sociopolíticos necesarios. Tales cambios eran pospuestos con el pretexto de que el país no estaba todavía preparado para vivir en democracia, y de que el mero desarrollo económico y técnico (de ahí, como hemos dicho, la expresión desarrollismo) tendría como uno de sus efectos el propiciar las transformaciones que llevarían al establecimiento de las condiciones necesarias para el afianzamiento y la viabilidad de la democracia.

En pleno panorama desarrollista, con las tensiones campo-ciudad expuestas sobre la mesa, no es de extrañar que Lazaga se lance a hacer un tipo de cine urbano, pues a ese escenario pertenece la mayor parte de su público, y además es donde mejor se pueden exponer las diferencias entre estas dos construcciones sociales. Lo rural invoca el peso de la historia, el deber de la tradición y una presencia mayor de argumentos melodramáticos; la ciudad, por su parte, altera las disciplinas, propone mayor originalidad y pone en marcha en todo momento el mecanismo de la seducción. En este momento histórico las discusiones entre campo y ciudad parecen más sinceras que nunca, pues las tendencias consumistas de las grandes urbes todavía no han penetrado de lleno en los espacios rurales. Todos estos condicionantes, como era de esperar, tendrán su reflejo en las obras cinematográficas de la época, pero también en uno de los documentos más preclaros para conocer el devenir del país, el NO-DO. El noticiario oficial del régimen

reformulará a partir de los últimos años de la década de los cincuenta toda su temática y enseñanza:

Así, la máquina, la energía “deshumanizada” de la era nuclear, la productividad en grandes cifras sustituirán progresivamente como estandartes del ideal de España al esfuerzo, la laboriosidad y el tesón del trabajador; señas de identidad de los valores fundacionales del régimen en los años 40 y del credo falangista. Sin embargo, la transformación económica experimentada durante estos años, no se traduce en la simple ecuación desarrollismo versus autarquía. Precisamente, el NO-DO será escenario de un conjunto de fuerzas e influencias que actuarán simultáneamente, aunque no siempre en la misma dirección. En consonancia, NO-DO se hará eco de las noticias relacionadas con la industria, el desarrollo técnico y la creación o reconstrucción de infraestructuras a través de distintas fórmulas: inauguraciones, muestras, ferias comerciales, exposiciones, comienzos de obras, visitas oficiales... (Sánchez-Biosca, V., y Tranche, Rafael R., 1997, p. 122).

En este contexto de progreso, donde la maquinaria del régimen evita el descubrimiento de problemas y las primeras señales de oposición son debidamente reprendidas, la vida urbana, pese a presentar muchos desórdenes, va a ser ofertada como la mejor de las posibilidades. Recordemos que para Neville en *El último caballo* el automóvil era símbolo de tensión y voracidad, pero ya en el desarrollismo cuatro jóvenes pasearán en coche por la Gran Vía de manera exultante y cantarina. No sólo las calles y las plazas parecen mostrarse en estos filmes henchidas de alegría, sino que una nueva clase de vivienda dinámica comienza a ser exhibida en las comedias desarrollistas gracias al imaginario de guionistas y directores. El hogar se reformula desde tendencias racionalistas y funcionalistas, y la cocina, que parece sufrir un *boom* de adelantos, se convierte en el nuevo marco mecánico para la mujer moderna, cuando no para las chicas del servicio doméstico. Si la hembra tenía que pasar gran

parte del tiempo en casa, que al menos estuviese cómoda y atendida, parecían argumentar los anuncios de electrodomésticos de la época. *Las que tienen que servir* (José María Forqué, 1967) o *¡Cómo está el servicio!* (Mariano Ozores, 1968) son sólo dos ejemplos retorcidos de los poderes embaucadores de las nuevas propuestas domésticas.

Pero detengámonos ahora en algo evidente, este tipo de comedias, deudoras de los primeros sainetes cinematográficos, van a articularse en torno a la ciudad. Los protagonistas, por lo general una pareja de jóvenes que tendrá que hacer frente a las realidades de la vida moderna, se muestran en todo momento vivaces, cercanos y congraciados con el trazado urbano de Madrid. Este tipo de comedias, que estarían en conexión con las cintas del llamado neorrealismo rosa, abusan del rodaje en exteriores, y se presentan también como eficaces postales paisajísticas encuadradas en un periodo donde el turismo comienza a

percibirse como un sector clave en el desarrollo económico del país:

A este cambio ideológico de las películas, a esta nueva esperanza, le acompaña un cambio radical en la estética cinematográfica: la aparición del color en las películas españolas [...]. Del blanco y negro de las calles por las que anda hambriento el hijo de los protagonistas de Surcos al color de la Gran Vía por la que circulan en descapotable Las chicas de la Cruz Roja median tan sólo siete años y, sin embargo, resultan ciudades y lugares absolutamente distintos (Deltell, 2007, p. 37).

En cualquier caso, es importante recalcar el hecho de que la comedia esté íntimamente ligada al espacio urbano. No es momento para hacer historia, pero en la ciudad y para la ciudad, desde el siglo XVI, comienza a desarrollarse este género para consumo popular. La llegada del cine lo enaltece y lo eleva hasta cotas inimaginables, y así, como

ya vimos en su momento, grandes cómicos como Chaplin, Keaton o Lloyd construyen sus intrigas azarosas a partir de la cuadrícula urbana. Al igual que Hollywood contribuye a la consolidación de la comedia urbana a partir de la topografía de la ciudad de Nueva York, los directores españoles consideran que Madrid debe ser el espacio designado para cumplir dicha función en nuestra industria. En la comedia predominan los aspectos placenteros, festivos o humorísticos, con desenlaces que suelen perpetuar el sistemático *happy end*, por eso nada mejor que la ciudad, siempre preparada para cambiar de piel, para acoger estos relatos de corte dramático y amable. Además, la ciudad posibilita la disolución de la identidad, estimula la multiplicación de los agentes sociales, y se convierte en laboratorio de experimentación de nuevas ideas y formas de vida. El hecho incontestable de que Madrid, en pleno desarrollismo, seguía su curso más allá de las incapacidades del régimen, se ha evidente –aunque sea de

forma saturada, empalagosa y en ocasiones reaccionaria— en las películas de Rafael J. Salvia, Pedro Masó, José Luis Dibildos, José María Forqué, Fernando Palacios y, por supuesto, Pedro Lazaga.

Optimismo, progreso y desarrollo parecen ser las palabras que mejor resumen la narración de *Muchachas de azul*. Como más adelante la analizaremos con más precisión no vamos a entrar ahora en detalle, tan sólo apuntar que este filme se convierte en un fresco colorido que pone a disposición del espectador una imagen de la ciudad de Madrid totalmente renovada y juvenil. Desde el minuto uno el *batallón* de muchachas desfila por la ciudad entonando una alegre canción en dirección a su centro de trabajo, unas galerías comerciales que se localizan en la mismísima plaza del Callao. Al lado de tanta algarabía, también reposa la picaresca. Los truhanes, aquellos tipos de vida tramposa ligados de por siempre a los subterfugios de la ciudad, hacen su aparición de forma decisiva en una de

las películas más recordadas del director catalán, *Los tramosos* (1959). Manuel Merino, el director de fotografía del filme, consiguió plasmar un Madrid lleno de brillo, tumultuoso y turístico, de donde destacan las arterias principales de la ciudad, verdadera base de operaciones de los pícaros madrileños. Como no podía ser de otra forma, los tramosos Virgilio (Tony Leblanc) y Paco (Antonio Ozores) se conocen a la perfección el mapa urbano de Madrid, pues es el eje central de la ciudad el espacio más apropiado para que ellos lleven a cabo sus estafas y fraudes. En cierta forma, *Muchachas de azul* y *Los tramosos* son la cara y la cruz de la misma moneda.

La ciudad es capaz de aglutinar en escasos cien metros a bellas señoritas ennoviadas y a carteristas de poca monta y mucho vocabulario cheli. Es obvio que los malhechores de Lazaga no suponen un riesgo real para la ciudad, ya que la comedia desactiva cualquier amago de peligro; y en este caso, además, contemplamos como los

personajes femeninos de la trama, dos estupendas mecanógrafas interpretadas por Conchita Velasco y Laura Valenzuela, consiguen redimir los pecados de nuestros rateros a partir de un ascenso laboral inesperado. La ciudad, al mismo tiempo que imagen de prosperidad y riqueza, se revela como el escenario necesario para cambiar los destinos de sus dóciles habitantes. La duda no estaría pues anclada en porqué llegaron hasta el timo de la estampita estos dos sujetos, sino en cómo consiguieron hacer fortuna a partir de una improvisada agencia de viajes. Más allá de la ideología que subyace en la propuesta, *Los tramposos* es uno de los mejores ejemplos de la comedia desarrollista del momento. Convertida hoy en un clásico de nuestro cine, capaz todavía de convocar a millones de espectadores frente al televisor, la cinta, rodada en apenas veintitrés días, permaneció en cartelera cerca de seis semanas. Es muy posible que en el imaginario colectivo aun perviva la escena donde un alelado Tony Leblanc, en las

proximidades de la estación de Atocha, recurre al timo de la estampita para estafar a los recién llegados a la ciudad. Desde la base del costumbrismo, y aun cuando se revelen ciertas costuras retrógradas, este momento de *Los tramposos* es perfecto porque también habla de nosotros, manifiesta un aspecto grotesco de la ciudad que por mucho que se quiera liquidar siempre acaba saliendo a la luz. Los seducidos por lo políticamente correcto encontrarán esta secuencia, y muchas otras del universo castizo burlón, como algo deleznable y no digno de estudio, pero nosotros encontramos un interés sociológico que combina perfectamente con la interpretación bufa de Leblanc. En 1962 Lazaga vuelve a abusar de la caricatura fácil en *Sabían demasiado*, una simpática cinta que pone en escena a varios carteristas que actúan en el centro de Madrid. Lo destacable de esta producción es el reparto de actores principales y secundarios que la habitan, con el que el director catalán levanta una parodia que lejos de criticar las



condiciones de muchos abnegados ciudadanos se convierte en congratulación porque estos *malos de barrio*, en el fondo, también tienen su corazoncito. Frente al sigilo que caracteriza a los carteristas del cine negro, hombres elegantes y capacitados, o en completa oposición a Michel, el carterista inmutable y bellamente mecánico de *Pickpocket* (Robert Bresson, 1959), estos pringosos rateros mueren por la boca y están confeccionados desde la coetaneidad más oxidada. Huelga decir que hay por entonces otros dos tipos igual de chuscos en el panorama español: Mortadelo y Filemón, detectives y espías de la T.I.A.

Es fácil entender que una cierta revolución juvenil que se vivió en España en la década de los años sesenta renovarí­a la temática y la estética de nuestro cine, pero mientras que los chicos de Saura y de Camus ocupan su tiempo malviviendo en los márgenes de Madrid, los jóvenes

crecidos de Lazaga se preocupan por rellenar sus días de libranza con planes demasiado pedestres (*Fin de Semana, Los chicos del Preu...*). Lo curioso del asunto es que según avancen sus películas, Lazaga hará crecer a estos personajes y les implicará en situaciones acordes con su edad y con su status. Al joven ligón que sienta cabeza y estrena corbata, le seguirá el marido cansado y aburrido que para volver a vivir ciertos estímulos se lanza a la calle sin medir sus consecuencias.



A partir de 1965 un cierto desencanto parece adueñarse de las propuestas del director catalán, incluso sus palabras revelan un enconamiento mayor hacia posiciones más obcecadas. Si sus protagonistas masculinos se erigen en grandes farsantes, Madrid ya no es la ciudad gozosa y atenta de antes, ahora sus calles se convierten en la fuente de la que manan todos los pecados.

Es curioso que el mismo año que se producen las primeras manifestaciones estudiantiles antifranquistas, aquellos jóvenes talluditos de Lazaga inicien su particular bajada a los infiernos de la ciudad. Es el caso de *El tímido*, protagonizada por Adolfo Marsillach, una cinta de la que el director no parece guardar especial buen recuerdo ya que se formula en base a una trama demasiado aparatosa. La timidez del personaje, perfectamente acomodada al perfil adusto de Marsillach, le impide formalizar relación con todas las mujeres que se va encontrando por el camino. Como una mujer más, estilizada y flotante, la ciudad azora a este

cuarentón apocado: cuando el personaje de Marsillach sale por primera vez de su casa, no podemos perder de vista la silueta de la Torre de Madrid, el famoso rascacielos de la Plaza de España. El edificio, terminada su segunda fase hacia 1960, ha cambiado radicalmente el horizonte de la Gran Vía, y es de suponer que inconscientemente su perfil seduzca y aturda a partes iguales. La ciudad es una amenaza con toda clase de encantos:

Ha habido mucha discusión sobre si se ponía o no ese plano. Yo me he mantenido en mis trece, porque me parece que tiene una fuerza expresiva indudable. Salíamos de una casa que tenía todo el aire de una casa de fin de siglo: la madre era una mujer fin de siglo, los retratos del padre... El contraste entre este hombre que se ha criado en las faldas de su madre y en este ambiente de adoración al padre. Y todo eso es lo que le había hecho ser tímido frente a la vida normal, a las casas que siguen creciendo [...], me parece que era un paso muy bueno entre la

arquitectura de hoy, que va para arriba, al otro mundo que está empantanado y lleno de recuerdos del pasado. Aparte de que como estos edificios siempre los pongo... (Buceta *et al. Op cit.*, p. 370).

En el mismo camino de patetismo se sitúa *El cálido verano del Sr. Rodríguez* (1965), otra cinta ambientada en Madrid que vuelve a retratar al espacio urbano como punto de abandono e imperfección. El hombre post-desarrollista se ve solo en la ciudad con el calor asfixiante de la canícula mientras su mujer toma descanso en la playa. El Sr. Rodríguez, a quien pone cara el actor José Luis López Vázquez, soñará con una infidelidad modélica que a causa de sus desmañas nunca llegará a producirse. Si la cinta a día de hoy sigue siendo recordada es precisamente porque el dicho “estar de rodríguez” forma parte ya del habla coloquial para referirnos precisamente, de forma algo casposa, a todos aquellos hombres que permanecen en la

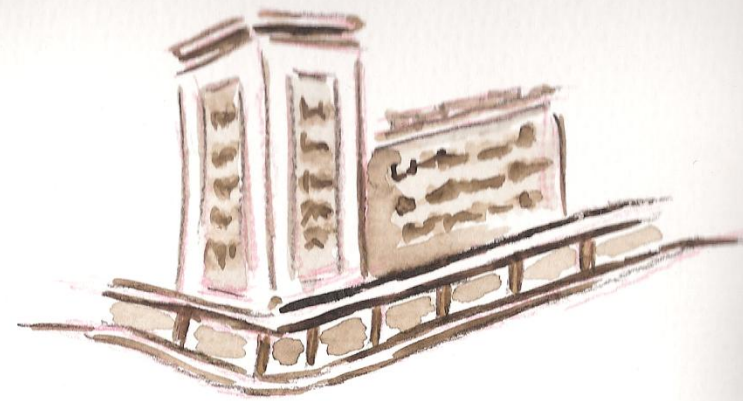
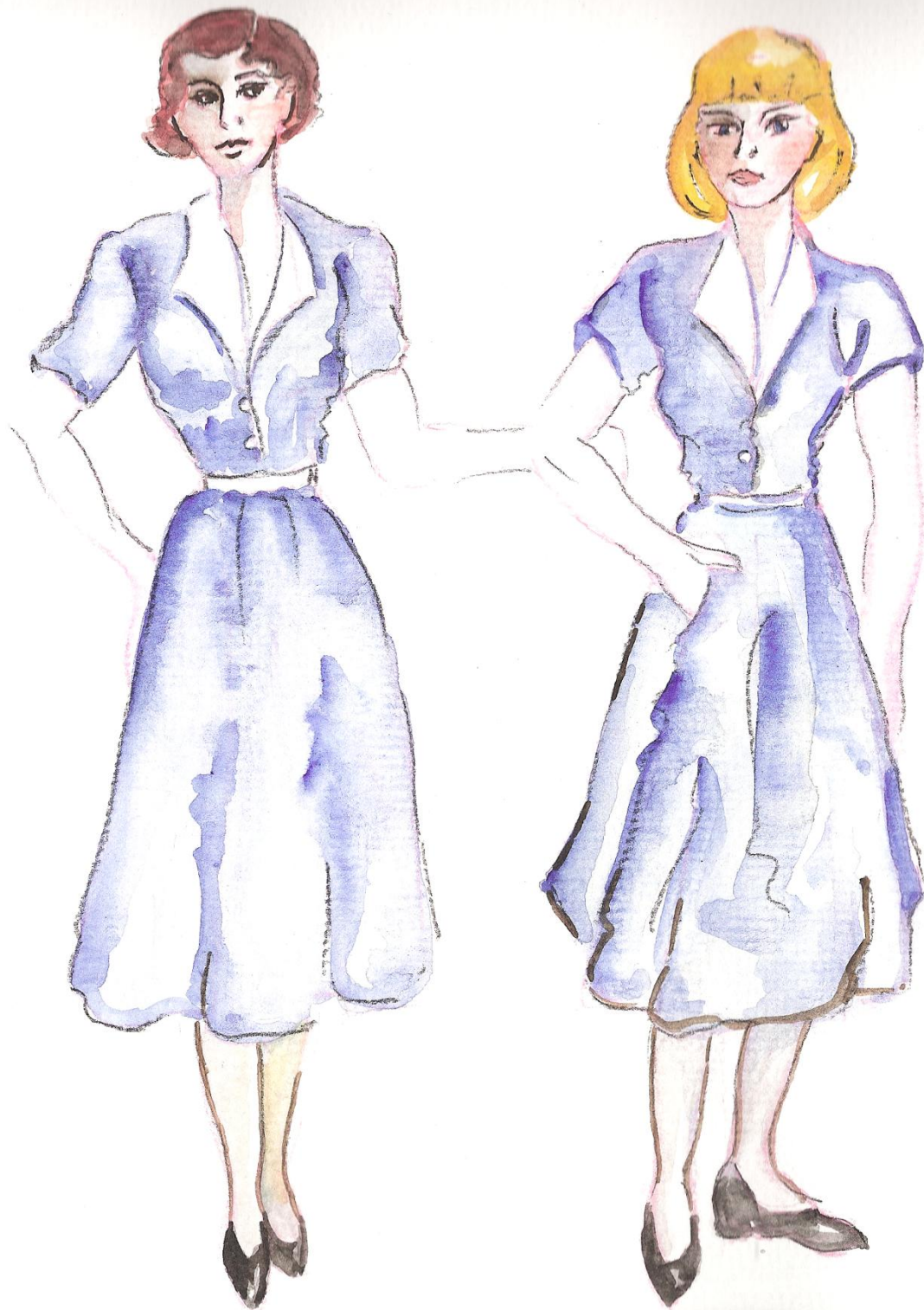
ciudad trabajando cuando su familia ejemplar está de vacaciones. Con todo, de la noche a la mañana, Lazaga se topa por el camino con la figura de Paco Martínez Soria, un veterano actor curtido en las tablas del teatro que se va a convertir en el *alter ego* gruñón y terruñero del experimentado director. Junto al actor zaragozano rodará Lazaga diez películas, comprendidas entre 1965 y 1978, siendo *La ciudad no es para mí* la primera de ellas y la que goza de mayor interés cinematográfico y social. Tendremos oportunidad más adelante de adentrarnos en esta fábula moral de corte conservador-patriarcal (como la define Torreiro) que es ya sin ningún tipo de filtro un aviso de los abusos de la Modernidad sobre las estructuras tradicionales. Tampoco hay que llevarse las manos a la cabeza –relajémonos– pues en cierta manera en pleno siglo XXI determinado cine español, curiosamente comedias con gran aceptación en taquilla, sigue explotando la usual

dicotomía entre apertura y cerrazón que en ocasiones se camufla bajo el binomio norte y sur.

Podríamos pensar que a partir de este momento, tras el éxito de *La ciudad no es para mí*, Lazaga reduciría su ritmo de trabajo y, sin embargo, su gusto por los rodajes le llevó a facturar en este tiempo más de la mitad de las películas que conforman su filmografía. La mayoría de filmes que realiza el catalán (incluyendo éxitos notables como *El turismo es un gran invento* o *Vente a Alemania, Pepe*) no conseguirán aportar ideas refundadoras a sus principios estéticos y morales; al revés, Lazaga se atasca en un tipo de cine escaso, de poca estimación, que pese a todo nos negamos a considerarlo nulo para su estudio. En la mayoría de las ocasiones, los títulos de sus películas se muestran bien expresivos, el lirismo no parece ser el fuerte de Lazaga, y tan sólo con citar dos filmes correlativos (*No desearás a la mujer de tu prójimo* y *¡Cómo sois las*

*mujeres!*) podemos entender cuáles son las preocupaciones de su cine. En periodo tardofranquista, y también durante los primeros años de democracia, Lazaga desempeña un papel contradictorio en la industria nacional: pese a seguir siendo un director vigente, su nombre es apartado de los circuitos representativos y su compromiso artístico se limita a poner en solfa las contradicciones del nuevo sistema político como sucede en *Vota a Gündisalvo* (1977). Su imagen pública está escurada hacia la derecha y apenas sabemos nada de su vida privada. Poco a poco adivinamos en Lazaga una obsesión definitiva: el cuerpo de la mujer desplaza al espacio urbano en su cine. Su comprensión malsana de la liberación sexual, algo que parece compartir con ciertos sectores del país, le inclinan hacia la realización de películas que engrosan la lista del llamado “cine del destape”.





Wendy

#### **4.4.4. *Muchachas de azul***

##### **4.4.4.1. Sinopsis**

En un Madrid moderno y entregado, “las muchachas de azul” son la nueva sensación de la ciudad. Estas jóvenes vendedoras, ataviadas con un uniforme de dicho color, trabajan en el flamante centro comercial que acaba de abrir sus puertas en la céntrica plaza del Callao, a escasos metros de la Gran Vía. Pero Ana (Analía Gadé), Pilar (Lucía Prado) y Olga (Vicky Lagos), las tres protagonistas de esta historia, también persiguen otro sueño: conseguir un buen novio que las lleve hasta el altar. Madrid se convierte de esta manera en escenario natural de estas nuevas parejas, mientras que los mozos pretendidos tendrán que vencer sus miedos a perder su soltería y por consiguiente su independencia. De todos ellos, es Juan (Fernando Fernán Gómez) al que le cuesta más decir un “te quiero”, por eso

Ana hará todo lo posible para que su novio se entregue al compromiso.

##### **4.4.4.2. Ideación y estructuración del proyecto**

Bien es cierto que el paradigma de la comedia de los años cincuenta es la película *Las chicas de la Cruz Roja*, un retrato diligente y celebrado del desarrollismo español. El éxito que obtuvo esta cinta, aún hoy recordada por la vivaz canción compuesta por Algueró, ocultó la que seguramente sí fue primera comedia rosa de nuestro cine, *Muchachas de azul*. Estrenada en 1957, a diferencia del filme de Rafael J. Salvia, el trabajo de Lazaga presentaba entre su reparto a algunos actores que provenían de un cine más maduro y comprometido, como era el caso de Fernán Gómez. El que también venía de facturar otro tipo de cine pretendidamente más áspero, con alguna incursión en adaptaciones literarias y recreaciones históricas, era el propio Pedro Lazaga.

Lazaga, llegado el momento, decidió unirse al productor José Luis Dibildos para lanzar un tipo de comedia más actual, alejada de los márgenes del sainete tradicional, y pensada para una generación de jóvenes que no había padecido en primera línea las miserias de la posguerra. En cierta manera, este cine escapista seguía los dictados de la cinematografía italiana, que tras decisivas cintas estrictamente neorrealistas se pasaba, gracias al incremento del bienestar social a partir de los años cincuenta, a lo que se conoció como neorrealismo rosa. Estas comedias italianas, de fondo más amable y costumbres suavizadas, se centraban en retratar los problemas sociales y morales que afectaban con especial virulencia a las parejas más jóvenes:

En 1953 se estrena una película colectiva compuesta por seis episodios, *L'Amore in città* (*El amor en la ciudad*), concebida y coordinada por Zavattini y codirigida por C. Lizzani, M. Antonioni, D. Risi, F. Maselli y A. Lattuada. El

filme constituye el final de una experiencia, breve pero capital, cuyo efecto a largo plazo sobre el cine italiano y el cine mundial será considerable (Labarrère, 257).

*El amor en la ciudad* es un notable experimento grupal que en ocasiones se muestra fallido, pero que sin embargo refleja a la perfección como el espacio urbano – Roma en su mayoría –, ha desplazado los problemas de la gente hacia consideraciones de corte social y moral. Gubern también cree que este nuevo tipo de comedia propicia la aparición de actores referenciales y más carnales:

Los condicionamientos políticos explican también la aparición de la comedieta neorrealista, subproducto de la escuela que aprovecha sus elementos formales (escenarios naturales, ambientes populares, etc.) para cantar la alegría de vivir de este pueblo meridional. Un antiguo “caligrafista”, Renato Castellani, es quien abre la vía a la comedia neorrealista (o neorrealismo rosa, como algunos le han llamado) con *E primavera* (1949) y *Due soldi*



*di speranza* (1951), cuyo éxito desencadenará una avalancha de títulos, en los que la primitiva lozanía se irá marchitando a pasos agigantados: Nápoles millonaria (*Napoli millonaria*, 1951) de Eduardo de Filippo, Guardias y ladrones (*Guardie e ladri*, 1951) de Steno y Monicelli, con Totó y Aldo Fabrizi como protagonistas, y Pan, amor y fantasía (*Pane, amore e fantasia*, 1953) de Luigi Comencini, que impone a Gina Lollobrigida con su provocativo erotismo campesino, como estrella internacional (1995, p. 295).

Estos nuevos aires cinematográficos también llegarán a nuestro país; sin embargo, aquí la dictadura franquista, de marcado carácter católico, impedirá pese a la influencia de ciertos sectores aperturistas que disfrutemos de comedias desenfadadas y de estrellas tan seductoras y libidinosas como Sofía Loren o Gina Lollobrigida. La ideación, por tanto, de *Muchachas de azul* se debe a una nueva intención discursiva que revela que los tiempos están cambiando: del modelo autárquico, fracasado y vencido,

pasaremos a una recuperación económica notable que comenzará a sentirse en el sector terciario. Además, este panorama favorable consolidará el incremento del turismo, acompañado por supuesto de un boom inmobiliario que afectará principalmente a las franjas costeras y a los nuevos barrios de las ciudades más notables. Para dar cierta evidencia de estos fenómenos, algunas películas incorporan a sus tramas personajes que representan a turistas, generalmente anglosajones, y cuyo tratamiento, por parte de guionistas y realizadores, no es especialmente amable:

De este modo España comenzó un proceso de europeización y observó el crecimiento de las ciudades, en parte debido al éxodo rural y al desarrollo industrial. Estas circunstancias determinaron un impulso del ocio urbano en el que el cine, el teatro y la música tuvieron una gran aceptación (Sánchez Rodríguez, 2013, p. 61).

Pues bien, en medio de este clima favorable es cuando podemos empezar a hablar de la consolidación de un cine popular y de la aparición de contadas productoras españolas (Ágata Films, Asturias Films y Hesperia Films) que promocionan un nuevo tipo de comedia más cercana. De Ágata Films se ocupará el madrileño José Luis Dibildos, mientras que otra figura capitular del momento, Pedro Masó, será el responsable de Asturias Films. Dibildos, licenciado en otros menesteres, decide dedicarse al cine desde edad bien temprana, y ya con tan sólo veintiún años escribe el guion de *Hombre acosado*, una película que rueda su amigo y adepto Lazaga. A partir de ese momento Dibildos se mete de lleno en la industria cinematográfica, y en 1956 produce su primer filme, *Viaje de novios*, una amable comedia dirigida por el ecléctico León Klimovsky. Conociendo la fuerza que pueden adquirir estas historias sentimentales ambientadas en la ciudad, Dibildos formará tándem junto a Lazaga y en lo sucesivo presentará un buen puñado de

títulos que conseguirán abrir en el cine español una veta de géneros populares algo ideologizados.

En definitiva, *Muchachas de azul*, más que una obra determinada por el quehacer de Lazaga, es una película que le pertenece en esencia a su ideólogo, José Luis Dibildos. Bien es cierto que el director catalán acogió el proyecto en todo momento de buen agrado, pero conociendo su carácter práctico y la buena disposición que siempre mostró a producciones de todo tipo, podemos suponer que Lazaga se lanzó entusiasmado al rodaje de esta nueva comedia cantarina como lo podría haber hecho al de un western que se localizara en la sierra de Granada. Años más tarde le recordaría al profesor Castro su pasión enfermiza por los rodajes, y su poco interés por la opinión de la crítica cinematográfica: “Recibí por esas películas una enorme cantidad de palos, pero sin embargo no me podían negar una especial habilidad para conectar con el público. Y

como da la casualidad de que yo prefiero el consenso del público al de la crítica, no me importa demasiado” (Castro, 1974, p. 241).

Es evidente que Dibildos se decantó por el tarraconense Lazaga por la amistad que les unía, pero sin la rapidez y la destreza técnica del segundo este tipo de colaboraciones nunca hubiesen llegado a buen puerto. Tener a Lazaga como realizador implicaba no tener problemas, ajustarse a los tiempos pedidos, confiar en que la película estaría estrenándose en los principales cines del país en apenas un par de meses y medio. En cierta manera, Dibildos y Lazaga hablaban un mismo idioma, por mucho que en determinados momentos nuestro director pareciera querer tomar distancia de las historias propuestas por el productor. Con el paso del tiempo, no obstante, cambiando los gustos de los españoles, y cambiando la misma esencia del país, Dibildos puso en marcha la tercera vía, también conocida como “línea Dibildos”, una apuesta por desarrollar

un cine comercial y de cierta calidad pensado para un cierto tipo de burguesía liberal.

Desde ahí es comprensible que *Muchachas de azul*, en palabras de su productor, no lleve ningún mensaje; que tan sólo se entienda como una película para entretener al espectador. “Es lo único que hemos pretendido: hacer una película amable, extraordinariamente alegre, sin sentimentalismo ni complicaciones. Tampoco es filme de argumento, sino de tipos, de personajes”, sentencia Dibildos en una entrevista concedida al ABC<sup>89</sup>. Sus palabras revelan que estamos ante una comedia sin grandes pretensiones, articulada en torno a las peripecias de unas empleadas y de sus novios en medio de una ciudad que se presenta cálida y abarrotada. La cuestión es que tratándose de una película que se libera del peso de la historia, de la carga evidente que el cine español portaba en la década anterior, estamos

---

<sup>89</sup>

ABC, 24-VIII-1957 pp. 90-92

ante una cinta que aun exponiendo un argumento banal demuestra los desajustes ideológicos que defiende el régimen franquista, en especial en lo relativo a los deberes y derechos de la mujer. No debe extrañar, entonces, que Dibildos asegure que el gran miedo que tienen estas muchachas urbanitas es “quedarse para vestir santos”, algo que desde el melodrama psicológico de *Calle Mayor* (1956), ya había tratado con gran madurez Juan Antonio Bardem.

#### **4.4.4.3. La retórica de *Muchachas de azul***

Ya sabemos que los dos géneros cinematográficos más apegados al espacio urbano son el cine negro y la comedia. El cine negro se cultivó en los años cuarenta en nuestro país de una forma regular, pero en la mayoría de las ocasiones las calles que poblaban los relatos se situaban dentro de un set de rodaje. Sin embargo, con la venida del desarrollismo, y en cierta manera con la asimilación de una

ciudad mucho más vertical, las comedias comienzan a coger peso dentro de nuestro cine. Madrid y Barcelona se presentan como urbes modernas, como únicos espacios junto con la Costa del Sol donde existe una mínima posibilidad de poner a prueba conatos de libertad. Sin embargo, la realidad extra-cinematográfica dista mucho de parecerse a estas representaciones fílmicas, pues la dictadura, en manos ahora de los tecnócratas, rige la vida de este país consolidando una determinada imagen femenina basada en los valores tradicionales. Con todo, la penetración del Opus Dei en las bases del franquismo a partir de estos años posibilitó que ciertas estructuras de la sociedad española comenzaran a transformarse, en especial aquellas que estaban ligadas al ámbito económico. España era una dictadura, no cabe la menor duda, pero una dictadura moderna, capitalista y ligeramente yé-yé, pensarían los reformistas del Movimiento. Dentro de este panorama es lícito preguntarnos qué papel jugaron algunos

textos de carácter popular que se presentaron, además, en sintonía con una gran parte de los espectadores del momento.

Foto 95



La nueva sociedad de consumo [foto 95] modificó de forma lenta pero implacable las reglas del juego, y el desarrollismo, en cierto sentido, trampeó la realidad en beneficio de una adoración constante al tiempo presente. Los nuevos españoles debían desprenderse de los resentimientos del pasado, y en cuanto al futuro, era mejor no tentar a la suerte... Pero, ¿quiénes eran estos nuevos españoles? Pues obviamente aquellos que habían nacido nada más terminar la contienda civil, aquella primera generación de ciudadanos que advertidos por sus mayores de las miserias de la posguerra, comenzaron a adquirir sus primeros compromisos vitales en plena apertura económica. Jóvenes que se alistaron en la burbuja de la felicidad, dulces pimpollos que descubrieron que al este del Edén no había más que un campo de lechugas...

El discurso persuasivo de *Muchachas de azul*, como todo relato fílmico, contiene unas “huellas documentales” que tan sólo con abordarlas ya dejan ver la esencia misma

de la historia. Dichas huellas hacen posible que la película sea tratada como un acontecimiento histórico, y por eso aunque estemos ante un argumento trivial los hechos que aquí se suceden formulan una imagen concreta de las coordenadas espacio-tiempo. Sabemos entonces que estamos ante una comedia urbana con cierto espíritu renovador, que aunque la cinta esté dirigida por Pedro Lazaga, la esencia misma del argumento emana de un guion escrito por Dibildos y el guionista Noel Clarasó. Pese a que *Muchachas de azul* nace con el objetivo premeditado de ser una cinta moderna, la retórica del filme se construye en base a dos conceptos con cierta tradición que se encuentran por el camino: por un lado, el sainete fílmico castizo, y por otro, un realismo urbano cinematográfico con presunciones de renovador.

Para no caer en falsas interpretaciones nada mejor que acudir a las propias palabras de Dibildos. En *Memorias*

*del Cine Español*<sup>90</sup> el productor madrileño se muestra aparentemente sincero y reflexivo: Dibildos cree que las comedias del desarrollismo posibilitaron de una forma disimulada entablar debates acerca de los problemas que de verdad afectaban al país. Es consciente de que estas reflexiones no son profundas, pues los argumentos de estas comedias suelen quedarse en la superficie, pero sí que considera que el carácter ambivalente de este género posibilitó que el cine desarrollista se convirtiera en un buen reflejo de la sociedad de la época. Recuerda el productor, además, como la censura parece sentirse más relajada con este tipo de comedietas, situación que permitió a los valedores de este género forzar en demasía argumentos y

---

<sup>90</sup> En el archivo digital de RTVE están contenidos todos los capítulos de “Memorias del Cine Español”, un documental seriado de Diego Galán que se ha convertido, a día de hoy, por los testimonios y las entrevistas que incluye, en todo un documento imprescindible para conocer de primera mano la historia del cine español. Véase en “La comedia rosa” a Lazaga, Dibildos, Masó... <http://www.rtve.es/alacarta/videos/memorias-del-cine-espanol/memorias-del-cine-espanol-comedia-rosa/1968436/>

conflictos. Todas estas afirmaciones no nos parecen nada descabelladas, al contrario, pero no está de más recordar que *Muchachas de azul* estuvo acogida a las ayudas del Crédito Sindical. Es decir, que nacía de los mismos recovecos reformistas del régimen, que por entonces entendía que los nuevos tiempos requerían nuevos modelos de representación.

Inequívocamente estamos en Madrid, los títulos de crédito dejan traslucir la imagen de la ciudad tomada desde la azotea del Edificio España. El tema de la película salta de inmediato: un coro de hermosas muchachas vestidas de azul bajan por la Gran Vía hasta la plaza del Callao cogidas del brazo y entonando una melosa canción de amor. Si atendemos bien a la letra, compuesta por García Abril, las jóvenes se preguntan por el amor de sus vidas, por el lugar dónde se esconde el hombre que quiera compartir con ellas un futuro alentador. La base del drama ya está revelada: nuestras muchachas, intrépidas y modernas vendedoras,

están realizadas en lo profesional; sin embargo, para conseguir su felicidad plena necesitan encontrar a su media naranja, al hombre que las complemente y las presente en sociedad como mujeres respetables y de buenos valores. La primera disfunción de la comedia desarrollista se hace evidente: allí donde vemos mujeres modernas, aparentemente independientes y mejor preparadas, descubrimos de inmediato personajes anclados en lo sentimental en valores tradicionales. Este desarreglo, lejos de ser producto de la ficción, consolida un modelo de mujer asociado a la recuperación económica, sobre todo dentro de ciudades avanzadas como Madrid. Mientras que la mujer comienza a atender a su presencia (la mujer trabajadora y la mujer estudiante serán valores en alza), la realidad social las invita a que sus mayores esfuerzos los depositen sobre la familia y el hogar. En cierta manera, la imagen de las muchachas formando bloque bajando por la arteria más moderna de Madrid, nos recuerda a un pelotón de la

Sección Femenina con algo más de descaro e intrépido color. Un ejemplo más habrá de bastarnos para entender que estamos ante un discurso preferentemente patriarcal: antes de entrar de lleno en las famosas galerías comerciales, los guionistas colocan un prólogo introductorio acompasado por una voz en off –uno de los elementos narrativos más usados en el cine español de entonces– que comenta, con cierta sorna y gravedad, que la historia que estamos a punto de ver va de hombres y de mujeres. Dice exactamente así:

Las mujeres es el tema principal entre los hombres, y el tema principal entre las conversaciones de las mujeres es el hombre.

Por si no quedara clara la necesidad del hombre de “alimentarse” de mujeres, Lazaga acompaña este discurso

con varias imágenes donde la mujer es acosada por descarados caballeros. Madrid es presentada como la ciudad de las mil y una oportunidades, pero también es la ciudad acosadora, la ciudad que atosiga al género femenino. En el prólogo se revela de nuevo el carácter fértil de la ciudad, pues el narrador en off sigue insistiendo en la lucha de sexos y presentando a Madrid como verdadero paraíso donde poner en práctica aquello tan ceremonial de... creced y multiplicaos.

Y lo repite una vez más: “Esta película trata de hombres y de mujeres”.





De hombres y de mujeres urbanos, seres humanos ligados a las escaleras mecánicas de un centro comercial, verdadera metáfora de un Madrid cambiante y vigoroso. Las primeras imágenes exponen que para trabajar en este centro comercial hay que valer. Las vendedoras recurren a sus mejores sonrisas, a un trato distinguido y amable, formulan consejos y demuestran don de gentes. El centro comercial es un ecosistema cerrado donde nuestras muchachas ponen a prueba todos sus sueños; ellas dominan el escenario pese a que en la calle, donde todos los ojos escudriñan, sus comportamientos se amoldan al clima general. En *Muchachas de azul* se activan varias historias de parejas a la vez, pues estamos ante una comedia coral, pero la pareja formada por Ana (Analía Gadé) y Juan (Fernando Fernán Gómez) es la que soportará todo el peso de la trama. Ana es una mujer preparada, de excepcional belleza, una persona echada para adelante. Vive con sus padres en la pensión que estos

regentan en las inmediaciones de la Plaza del Rey, muy cerca del Circo Price; por eso Ana desde pequeña se ha acostumbrado a compartir desayuno con personajes extravagantes y variopintos. Juan, por el contrario, es el dependiente estrella de la sección de Deportes de Galerías; un hombre fácilmente entrañable, algo patoso y un tanto tímido. Pese a su poca destreza con las mujeres, siente especial predilección por Ana. Juan también vive en una pensión del centro de Madrid, pero la suya está regentada por una dueña arisca que siempre tiene un gato gordo entre sus brazos. En la habitación contigua a la de Juan vive su amigo Álvaro (José Luis López Vázquez), un abogado irresponsable y borrachín que muestra en todo momento su alergia por los compromisos y en especial por el matrimonio.

Podríamos seguir enumerando los personajes que pueblan este Madrid a color, alejado de las carencias y de las tensiones del régimen, pero Ana y Juan simbolizan a la perfección el tipo de protagonistas que conceden entereza a

las comedias desarrollistas. Es ya casi un lugar común señalar que los personajes femeninos en las películas de Lazaga-Dibildos intimidan a los masculinos, en ocasiones demuestran mayor fortaleza ante los infortunios de la vida; sin embargo, al estar localizadas estas historias en un contexto socio-político muy concreto los personajes asumen sus roles tradicionales y si es necesario los fuerzan. En *Muchachas de azul*, como es por otra parte propio de la comedia, trama y subtramas se enredan durante el nudo, para a continuación, una vez llegada la fase resolutive, presentar una situación debidamente ordenada y medida. El *happy end* es la consecuencia más evidente de que el mito del desarrollo ha calado en esta nueva sociedad del bienestar.

Así las cosas, y viendo que esta modernidad parece ser una pátina de barniz para embellecer la realidad, Lazaga apuesta por una realización eficaz pero en nada comprometida. El director sabe resolver a la perfección

todas las composiciones posibles, pero conociendo su carácter de artesano, y teniendo en cuenta la rapidez con la que se ejecutaron estas películas, podemos afirmar que apenas hubo reflexión acerca de la forma de llevar a cabo la traslación de las escenas del guion a imágenes. Sin embargo, Lazaga recuerda con gran satisfacción la dificultad que supuso el rodaje de los primeros minutos de la película que nos ocupa:

De estas tomas a lo vivo, la mejor y la más difícil de rodar fue el arranque de *Muchachas de azul*, un solo plano en movimiento, sin parar, desde la esquina del Palacio de la Música hasta Galerías Preciados, teniendo que cruzar la calle. El problema era que si al llegar las chicas al cruce estaban pasando coches, ellas tenían que pararse y el plano se estropeaba. Para evitarlo hicimos que un coche se detuviese a la salida de la calle, levantara el capó como si estuviera estropeado y los demás

coches tuvieron que esperarse un momento (Buceta *et al. Op cit.*, p. 370).

La lista de anécdotas de directores como Lazaga podría ser interminable cuando entendemos que los rodajes de aquellas comedias apenas ocupaban un par de semanas y media. Es comprensible, entonces, la abundancia de los planos medios, pues estos dotan a la imagen de valor narrativo, fomentando el ritmo y el desarrollo de las acciones. Los planos medios encuadran a la perfección no sólo a los personajes sino que también proporcionan información suficiente del espacio en el que se desarrolla la acción. Es fácilmente entendible que cada vez que salen las vendedoras en plano, Lazaga aproveche para hacer coincidir en la composición a los maniqués que pueblan el centro comercial. Debemos entender que estos figurines están representando la moda, la belleza y la provocación, y que sus figuras estáticas, curiosamente, dotan a la puesta

en escena de moderno dinamismo. Ante tal situación, apenas encontramos primeros planos, elección que hubiese sido demasiado forzada para una película que no sólo está vendiendo entretenimiento sino que sobre todo quiere convertirse en alegoría de los buenos tiempos. En este sentido, sí que creemos que el árbol retórico de *Muchachas de azul* es coherente, los materiales con lo que se construye el filme se ordenan de tal manera que la acción juega en beneficio de la historia y que, muy posiblemente sin prestar demasiada atención a estos elementos, las figuras retóricas utilizadas para reforzar el mensaje del filme son las adecuadas. Así pues, el efecto retórico de este filme florece cuando se produce una colisión de signos pertenecientes a distintos contextos y, de este choque, surge una renovación estructural que tiene su base en la ciudad, el único espacio capaz de albergar dos convivencias extremas. La presencia del símil o comparación aquí es innegable, aunque como ya veremos más adelante esta figura es la razón de ser de *La*

*ciudad no es para mí.* Realmente la comparación es la fuerza viva que condiciona este texto fílmico, pero recordemos que en la esencia misma de este tropo descansa el hecho de que, mientras estamos comparando, estamos dando idea viva y eficaz de uno de los términos.

Si observamos atentamente *Muchachas de azul*, comprenderemos que todo su discurso está construido sobre la comparación. Oposición entre mujeres y hombres, entre interiores y exteriores, entre campo y ciudad, entre unos protagonistas con ínfulas de modernos y unos secundarios deudores de la vieja España... Hay una escena que evidencia como ninguna esto que aquí exponemos: Ana y Juan pasean por la plaza de la Cibeles, la lozanía de Ana contrasta con el tono neutro de Juan, quien se encuentra algo confundido porque ella le echa en cara que no quiera comprometerse más en la relación. Aprovechando que Juan se ha desplazado unos metros en busca de una cigarrera que le venda unos cigarros, dos tipos de aires chulescos se

acercan a Ana y la rodean de muy malos modos lanzándola piropos. Aunque Juan llega a tiempo para evitar que el acoso vaya a más, los peatones que observan la jugada se enzarzan en un debate acerca de esta costumbre grosera. Unos añoran los tiempos de caballeridad, y otros defienden el piropo como costumbre típicamente española. En este sentido, los dos discursos presentados se quedan al mismo nivel, comparten el mismo techo, ya que en las maneras de Dibildos-Lazaga parece más clara la idea de divertir que la de posicionarse en esta tensión permanente. Mientras tanto, el personaje de Olga, interpretado por Vicky Lagos, se erige en ejemplo metafórico de la comparación, pues aunque aparentemente parece la muchacha más liberada, la más autónoma, tan sólo comprende la felicidad al lado de un hombre algo mayor que ella que disponga de un vehículo de última generación. Esta aparente frivolidad, sin embargo, es castigada por los guionistas al presentar a Olga como una mujer de doble vida: en la calle se muestra

como una chica independiente con posibles que vive en el distrito de Chamberí, cuando en realidad es hija de un portero humilde de una finca de Alonso Martínez y tiene a su cargo a cuatro hermanos pequeños que cada día hay que alimentar.

En definitiva: la película es un ejercicio constante de tensión entre modernidad y tradición. Sería no tanto una representación de la realidad fiel, sino una representación a partir de los mecanismos hiperbólicos de la comedia desarrollista. Ana y Juan, finalmente, reconducen su situación hacia el amor y aunque el filme no lo muestra, pues la diégesis pone su punto y final antes, no es difícil imaginar a la pareja –ella de blanco impoluto, él con glorioso y heroico chaqué– saliendo del brazo, ya como matrimonio, de la iglesia de San Jerónimo el Real.





#### 4.4.4.4. Simbología de la imagen de Madrid en *Muchachas de azul*

Sorprende, desde la secuencia inaugural del texto, que la ciudad tenga una presencia tan determinante en *Muchachas de azul*. En cierta manera, al comenzar la película desde la azotea del Edificio España, el narrador, que parece hablarnos desde esa posición privilegiada, toma distancia de las aventuras y desventuras que se sucederán a continuación. La lupa está puesta sobre Madrid, sobre la estructura más moderna y popular que hasta ese momento tiene la ciudad, la Gran Vía. Esta admirada arteria, así como sus inmediaciones, forman el tejido base por el que van a desplazarse los protagonistas del filme. El espacio claramente está acotado. Observamos que en ningún momento los personajes se adentran en el Madrid antiguo, ese que tan bien conocía nuestro anterior protagonista, Neville; estamos en verano, y si bien hubiese sido lógico

que nuestras muchachas y muchachos se hubieran acercado a una de las múltiples verbenas que se celebran en la ciudad, ellos prefieren gastar su día de asueto en un pantano próximo a la sierra madrileña. De acuerdo a estas ideas, la identidad de la nueva ciudad es la identidad del grupo de jóvenes protagonistas. Se sienten partícipes de una multitud que circula por la Gran Vía; porque estamos hablando de un grupo social concreto, más allá de individualidades y construcciones identitarias que parten del yo. *Muchachas de azul* es el mejor ejemplo para empezar a hablar de la identidad social urbana, pues los individuos que pueblan la película están condicionados por el espacio que transitan, pertenecen a él y sólo en él pueden llegar a realizarse. Aunque la concreción en Madrid es evidente, estos individuos conciernen a una categoría urbana en abstracto.

No olvidemos en ningún momento que estamos asistiendo a una representación donde los hombres tienen



que conquistar a las mujeres; aunque a tenor de las personalidades difusas de los varones aquí presentes, bien pudiera parecer todo lo contrario. La sociedad presente en este relato sí establece diferencias entre los dos sexos. Para que la presencia de la mujer en la vida urbana sea visible esta debe estar adscrita a determinados roles, los cuales, como es de suponer, han de estar perfectamente desempeñados, es inadmisibile cualquier pequeña grieta en estos estereotipos. Por eso las muchachas de azul cumplen su función de manera perfecta, son la mejor carta de presentación de una sociedad de bienestar, “desea usted algo más, le apetece probarse este vestido, yo le recomiendo esta tela pues aguanta mucho más...”. La vida moderna, como el urbanismo moderno, en definitiva, también propone la división de espacios. Así, si observamos en el filme el momento en el que las muchachas terminan su jornada laboral, comprobaremos como en la plaza del Callao, a la salida de los grandes almacenes, aguardan los

prometidos, de traje, con buena presencia, a que sus respectivas parejas les encuentren entre tanta testosterona y olor a gasolina (afortunadamente para nosotros Juan no pertenece a esa categoría: Juan también trabaja en el centro comercial, en la planta de Deportes, pero Juan es de otra pasta...).

Una de las principales aportaciones del enfoque de la cinta de Lazaga-Dibildos es alejarse de los ambientes domésticos. Si se quiere dar sensación de modernidad a la cosa mejor dejar atrás las ollas repletas de pucheros y las corralas atestadas de niños. Curiosamente, según avance la comedia desarrollista los interiores volverán a ganar peso en las historias, pero en este momento, previos al sí quiero, los paisajes exteriores son los que mejor pueden explicar los cambios que han sobrevenido a la ciudad. Pero es inevitable referirnos aquí al espacio que focaliza gran parte de la película: las galerías comerciales. Sin esta localización concreta, reproducida en estudio por el

director artístico y escenógrafo Francisco Canet, el filme perdería un interés notable pues tan sólo estaríamos atendiendo a las simplezas de un grupo de enamorados. Los almacenes del filme quieren rendir homenaje a Galerías Preciados, grupo fundado por Pepín Fernández en 1943, uno de los símbolos más preclaros del desarrollo económico del país. Las galerías, en cierta manera, son un microcosmos simbólico de la ciudad moderna que los acoge, y su semántica se mueve entre el reflejo de una mercería de barrio y el destello de unos escaparates de Lafayette. Y, en efecto, todavía no estamos ante un espacio sin identidad, pues estos almacenes sólo se encuentran en su fase primitiva, pero ya podemos vislumbrar una cierta pérdida de identidad, sobre todo en lo relativo al universo femenino:

Penetrar en un centro comercial es algo muy parecido a hacerlo en una reproducción a escala de una ciudad, obviamente

la 'cultura del centro comercial' es una cultura enraizada en unas sociedades altamente urbanizadas y con un fuerte contenido terciario en sus economías. (Palacios Ramírez, 2004, p. 4)

Para comprobar cuanto decimos, bastará con atender a una de las secuencias que se desarrollan dentro de los almacenes, cuando un matrimonio de pueblerinos, suponemos que de visita a la ciudad, no encuentran la salida por ningún lado y además se pierden por las escaleras mecánicas. Este juego de espejos entre lo moderno y lo tradicional, tan apetecible para el público como para gran parte del cine español, pone de manifiesto que no todo el mundo está preparado para estas nuevas coordenadas urbanas tan adscritas por otra parte a la recién estrenada sociedad de masas.

# Maternidad



La película, así, a partir de este espacio tan real como simbólico se libera de cualquier elemento estrictamente sainetesco, y Madrid es, ante todo, una ciudad apetecible. Sin embargo, un análisis de las distintas unidades de la película nos lleva en primer lugar a un espacio muy concreto: la plaza del Callao. Cuando hablamos de esta plaza también nos referimos a sus alrededores, en especial al área de la Gran Vía que comprende –o comprendía más bien– el edificio Carrión, el cine Capitol, el Palacio de la Prensa y los cines Palacio de la Música y Avenida. Callao, como se la conoce popularmente, es la plaza de la renovación, del cosmopolitismo, es la puerta al consumo y al ocio, y salvando las distancias es nuestra castiza *Piccadilly Circus*. No es que el trazado de la plaza tenga especial belleza, pero su espacio condensó hasta bien entrados los años sesenta algunos de los edificios más altos del Madrid de entonces. Quien iba a Callao iba a pasarlo bien, iba de

compras, tal vez al cine, se plantaba en un santiamén en la Puerta del Sol o por matar el hambre probaba aquellos extraños sándwiches del señor Rodilla... La plaza del Callao, en definitiva, es símbolo de zona de ocio, de modernidad, espacio de espera y de información, centro desde el que surgen todos los planes, y aun hoy, a la entrada de su boca de metro, podemos ver a los novios esperando a sus prometidas colgados, no ya de un coche último modelo, sino de un *smartphone* última generación.

Es evidente que la zona imprime deseos, pues es un espacio recurrente para el cine español de las últimas décadas. Sea cual sea su retrato final, siempre cambiante pero siempre fiel, Callao es en sí mismo el mejor escaparate que tiene la ciudad. Cuando las muchachas de azul bajan por Gran Vía cantando aquella almibarada canción observamos que en el Palacio de la Prensa proyectan *Sissi Emperatriz*, que el cine Callao se encuentra en obras y que

el tráfico es ya un mal necesario para que la ciudad entre por la puerta grande en aquello que se hace llamar el desarrollismo.





#### **4.4.5. *La ciudad no es para mí***

##### **4.4.5.1. Sinopsis**

Agustín Valverde (Paco Martínez Soria) es toda una institución en su pueblo, Calacierva. El tío Agustín, viudo y acomodado, aldeano de vida austera, decide un buen día poner rumbo a Madrid, donde vive su hijo (Eduardo Fajardo), un prestigioso médico. El sesentón, que nunca ha pisado la ciudad, llegará a la capital bien cargado de maletas y otros cacharros, y tras salir de la estación de Atocha descubrirá que la gran ciudad es otro mundo, un universo muy alejado del ritmo de vida de Calacierva. Instalado en casa de su hijo, poco a poco, irá descubriendo que la vida urbana está repleta de problemas superficiales que en el ambiente rural ni siquiera se plantean. A la brecha generacional que separa a padre y a hijo, habrá que añadir las tensiones con su nuera, Luchi (Doris Coll), una antigua

costurera que ahora se codea con marquesas y gente de buena posición social. Por si esto fuera poco, el abuelo tendrá que vérselas con su nieta (Cristina Galbó), una joven díscola que últimamente se ha echado unas amistades poco recomendables. Agustín volverá a su pueblo, de eso no cabe duda, pero antes pondrá orden en una familia que parece estar padeciendo los estragos de un Madrid demasiado moderno.

##### **4.4.5.2. Ideación y estructura del proyecto**

Todas las tensiones entre campo y ciudad están representadas en esta película, una de las más taquilleras de la historia del cine español. Para cuando se estrena, en 1966, el país ya vive inmerso en el llamado milagro económico. Los tecnócratas del régimen, a través de sus reformas, impulsan una economía que por fin se abre al mundo. El crecimiento de la industria, la consolidación del

sector servicios y en especial del turismo, así como un éxodo rural de importante magnitud contribuyen a que la clase media consolide su posición. Meses antes, los Beatles, aquellos melenudos de música rápida, pasan por Madrid, y al parecer hasta un tal Pérez estuvo en Mallorca... Los españoles, quien más quien menos, ya podían sentirse “cómodos” en una sociedad de consumo dentro de una... dictadura.

En medio de este panorama menos dogmático, aunque sí pacato, Pedro Lazaga se lanzaba a un nuevo proyecto. Su infatigable ritmo le llevó a estrenar *La ciudad no es para mí* el mismo año que llegaban a la cartelera otras cuatro películas suyas. Sin embargo, como en el caso de *Muchachas de azul*, la ideación de esta cinta no le pertenece a él como si al productor de la misma, Pedro Masó, que también ejercía las labores de guionista junto al valenciano Vicente Coello. Masó y Coello se limitaban a adaptar para el cine la exitosa obra de teatro homónima

escrita por un tal Fernando Ángel Lozano, que no es otro que el insigne filólogo y profesor Lázaro Carreter camuflado bajo seudónimo. La obra, estrenada en 1962 en Palencia, obtuvo un éxito considerable y comenzó una gira por ciudades como Barcelona y Madrid. Al frente del papel protagonista estaba el célebre actor aragonés Paco Martínez Soria, quien por entonces gozaba de una posición privilegiada dentro de la escena española. La construcción dramática del texto teatral ya evidenciaba desde un primer momento la temática central del relato: las tensiones constantes entre la ciudad y el campo. Arroyo Martínez recogía una justificación de Lázaro Carreter que ahondaba en el porqué de la obra:

La ciudad no es para mí se justifica exclusivamente por el autor que va a interpretarla. Sin él, no existiría. Ha nacido conjuntamente de su estímulo y de mi deseo de verle encarnar un personaje creado por mí. Pienso sinceramente que Martínez



Soria es el primer actor cómico español; la gama de sus posibilidades interpretativas es casi ilimitada, y a ello se debe el que, reflexivamente, mi comedia sea, sobre todo, un repertorio de posibilidades para él, que van desde lo bufo hasta lo emotivo, de lo sainetesco a lo dramático<sup>91</sup>.

Aquel texto laudatorio al actor aragonés [foto 99] no revelaba sin embargo cuáles eran los motivos que llevaron al autor a levantar esta propuesta, pues si las posibilidades interpretativas de Martínez Soria en la comedia eran tan ilimitadas cualquier asunto de corte cómico le habría bastado. Lázaro Carreter no parecía asumir las críticas negativas que le dedicaría la prensa a su trabajo, y una vez que la huella de la película se difuminó en el tiempo, el académico de la Lengua decidió deshacerse de todo recuerdo. Sin embargo, un avisado Masó, que venía de

---

<sup>91</sup> Lozano, Fernando A., “Autocrítica de La ciudad no es para mí, que se estrena hoy en el Eslava”, *ABC*, 6-II-1963, p. 61.

producir grandes éxitos como *La gran familia* (1962) y *Atraco a las tres* (1962), comprendió enseguida que aquella obra tenía un ritmo más apropiado para la narrativa cinematográfica, y enseguida motivó a Lazaga para que fuera familiarizándose con ella. El director catalán lo cuenta así:

Me llamó Masó porque quería hacer una película con ‘La ciudad no es para mí’. Me fui a ver a Martínez Soria en el Teatro. La obra no me gustó pero como a mí lo que me gusta es rodar películas, pues acepté. Las cosas marcharon tan bien que me hizo un contrato por cuatro películas más, y antes de acabar éste ya tenía uno nuevo y por siete películas más (Castro, 174, p. 243).



Foto 99

Tal y como ocurriera años antes con Dibildos, Lazaga comenzó de esta forma una nueva etapa profesional bajo la protección de Masó. El productor madrileño confiaba de esta manera en un hombre eficiente, conocido en la industria por su destreza técnica y por no propiciar demasiados desencuentros con el resto del equipo. Suponemos que en cuanto Masó y Coello acabaron la adaptación cinematográfica, el rodaje echó a andar. Paco Martínez Soria se encargó de nuevo de interpretar al tío Agustín Valverde, y el resto de papeles se dividieron entre estrellas consagradas y populares (Alfredo Landa, Gracita Morales, Cassen, Manolo Gómez Bur, María Luisa Ponte, Venancio Muro...) y actores de nuevo cuño que comenzaban (casi) su carrera a las órdenes de Lazaga (Sancho Gracia, Cristina Galbó, José Sacristán...).

Es bien llamativo que la película más taquillera de aquella década en nuestro país, y una de las que a día de hoy sigue convocando a millones de espectadores delante

de la pequeña pantalla, apenas concite interés para la historiografía más allá de situarla como paradigma de un tipo de cine del desarrollismo. Los textos fílmicos de este periodo, así como sus protagonistas, están pidiendo una profundización en sus estrategias discursivas y un acercamiento más limpio (sin que esto quiera decir que se evapore el análisis crítico), a los mecanismos que condicionaron su puesta en marcha. Afirmamos esto porque hallar información de peso acerca de la constitución de *La ciudad no es para mí* nos ha resultado labor dificultosa. Entendiendo que Masó, al igual que Dibildos, configuró un tipo de cine nacional de rápido consumo, de notable éxito e ideológicamente equívoco, estos deberían de ser motivos suficientes para que estas propuestas ocuparan un puesto más persistente, por no usar otro tipo de adjetivación más polémica, en los manuales de historia del cine español. Pero volvamos al tema.

Masó, al igual que Lazaga, fue un hombre en su totalidad de cine. Un chaval que creció entregado a las proyecciones de los cines de barrio. A muy temprana edad recaló en los Estudios Chamartín, ejerciendo en los primeros tiempos de botones. De esta forma, conoció la profesión desde dentro y pasó por casi todas las categorías. Su condición de guionista exitoso –firmó a muy temprana edad con Rafael J. Salvia el guion de *Las chicas de la Cruz Roja*– le permitió dar un paso importante: dirigir sus propias películas y producir las de otros. Masó comprendió enseguida que su labor como productor y director pasaba por la asimilación del cine de géneros populares, especialmente por un tipo de comedia urbana que se adaptaba como un guante a los nuevos hábitos de consumo. Lo cierto es que personalidades como la del productor madrileño, al igual que la de Dibildos, estuvieron condicionadas en todo momento por las vicisitudes de una época adversa y cambiante. El cine de Masó, en cierta

manera cómplice de la estética moralizante del segundo franquismo, también sufrió alteraciones con la llegada de la Transición y la democracia. Su papel de hombre oportunista le llevaría a diseminar su carrera entre propuestas desprovistas de todo pudor y proyectos de considerable interés como *La miel* (1979) o la serie televisiva *Anillos de oro* (1983).

En definitiva, conociendo los estímulos que se escondían detrás del productor y del director de *La ciudad no es para mí*, es fácil comprender que la motivación principal para llevar a cabo esta cinta no era otra que la de firmar una película cercana a los intereses de una gran mayoría del público. Teniendo en cuenta que la línea temática de la comedia durante los años sesenta se alimentó de las tensiones constantes entre modernidad y tradición, el texto dramático de Lázaro Carreter servía para exponer de forma rotunda, sin metáforas de ningún tipo, el

cambio profundo que el progreso y el desarrollo estaban produciendo en la vida urbana.

Foto 100



#### 4.4.5.3. La retórica de *La ciudad no es para mí*

El aparato censor del régimen franquista no tenía por qué preocuparse ante la nueva película de Lazaga: el guion había sido antes un texto dramático de considerable éxito y, además, los valores fundamentales del régimen

(especialmente la familia y la moral) se protegían frente a la progresiva liberalización de la ciudad. Una vez más, el discurso persuasivo de esta cinta, a partir de un tono cómico y popular, descansa sobre el preaviso de que los sueños desarrollistas pueden acabar convirtiéndose en verdaderas pesadillas. A tenor de los espectadores que *La ciudad no es para mí* convocó en el cine<sup>92</sup>, la elaboración del discurso no pudo estar más en sintonía con un alto porcentaje de la población española. La película de Lazaga plantea de forma explícita la tensión existente entre la ciudad y el campo, y es a partir de esta tesis que la narrativa y la puesta en escena se ponen al servicio de una propuesta bien resuelta pero extremadamente maniquea. Si bien la práctica totalidad de las cintas del periodo parecen estar motivadas por este continuo enfrentamiento, en la obra presente llama la atención que el discurso reaccionario gane la partida al

---

<sup>92</sup>

Nada más y nada menos que 4.296.281 de espectadores.

modelo de vida urbana representado en Madrid. Lo que parece ser nada más comenzada la película un homenaje a la capital –numerosas estampas del espacio urbano madrileño se suceden vertiginosas bajo el ritmo de una banda sonora trepidante–, se convierte inmediatamente, por la interrupción de una voz en off explicativa, en una sucesión de números y datos que revelan que frente a la grandeza de la ciudad también se esconde el stress, la angustia, la soledad, un tráfico endiablado y un anonimato que en nada favorece al ser humano. “Esta es una ciudad donde todo hay que hacerlo muy deprisa”, sentencia el narrador antes de pasar a la descripción de Calacierva<sup>93</sup>. Y así es, donde antes tan sólo parecía existir lo inhumano, el retrato que la voz invitada ejecuta de la pequeña aldea de Zaragoza es todo lo contrario: estamos ante un espacio

---

<sup>93</sup>

Calacierva es un pueblo inventado en el imaginario del autor de la obra; las escenas rurales, curiosamente, fueron rodadas en el pueblo madrileño de Loeches.

rural dominado por la calma, la pureza y la solidaridad, así como por otros rasgos que parecen pertenecer al orden de lo humano. Podemos considerar entonces que desde el minuto uno de *La ciudad no es para mí*, la retórica de este relato fílmico vela por reforzar aquellos elementos que sirven de confrontación entre la vida urbana y la vida rural.

Para que este choque sea más productivo, el aldeano será el que penetre en la ciudad, y no al revés, puesto que lo que está en tela de juicio es el mapa urbano y no el campo, y porque además, la mirada del cine español siempre ha preferido tratar bajo el prisma del drama (o el melodrama) los asuntos netamente rurales. González Requena (1988) ha estudiado con precisión este tipo de propuestas, hasta el punto de señalar el drama rural como un género cinematográfico “en el sentido fuerte del término”. Pero es obvio que *La ciudad no es para mí*, pese a tener elementos propios del melodrama, es claramente una comedia; la vis cómica del protagonista, así como los

diversos enfrentamientos que se originan entre la tradición y la modernidad llevan al desarrollo de una narración puesta al servicio de la oposición constante. Frente al código rígido que propugna el espacio rural, donde el honor y la tradición están por encima de todas las cosas, el espacio urbano defiende un código flexible y vulnerable, donde la transformación social afecta con especial virulencia a las costumbres y a los comportamientos.

En este contexto, el tío Agustín se convierte en representación del sistema patriarcal, en garante de la familia tradicional, en jefe de la manada que vela porque el progreso no diluya los valores propios del hombre; y decimos bien del hombre, porque el papel de la mujer en esta cinta queda relegado a mera comparsa animosa del varón. Es cierto que esto no ocurre con todos los personajes femeninos del relato, ya que Filo, la chica del servicio doméstico, interpretada por una eficaz Gracita Morales, se erige en personaje positivo, cercano a la experiencia rural

del tío Agustín, muy posiblemente porque también ella un buen día llegó a la estación de Atocha en busca de un futuro mejor.

Pero nos interesa anotar que ya desde un primer momento el conflicto es evidente: el tío Agustín, ante la atenta mirada de los parroquianos, juega a las cartas en el bar del pueblo con el recaudador de impuestos, seguramente un tipo venido de la ciudad para saldar las deudas que Calacierva tiene con la administración central. Lejos de ganar la partida, a la que seguramente se ha visto abocado por la cabezonería del patriarca, el recaudador queda en un segundo plano tras ser arrinconado por la astucia del veterano pueblerino. Esta escena, más las que vendrán a continuación, explican qué papel juega Agustín dentro de la aldea: un respetado vecino (el que más) que vela por el bienestar de sus vecinos y que no duda en ningún instante en erigirse en compasivo mecenas para

cubrir todas las necesidades del resto de aldeanos. A este respecto, Peris Llorca (2007, p. 367) ha dicho lo siguiente:

Es un abuelete un poco brusco, pero muy entrañable. Y todo el pueblo lo ama, porque él se hace amar. (...) Durante toda la película, de hecho, estará supliendo las necesidades del pueblo con regalos económicos que le saca a su hijo. Es decir, es el hombre más rico del pueblo, propietario de tierras y de haciendas, es la estetización ni más ni menos que de la figura del cacique rural en una operación flagrante de escamoteo de cualquier arista desagradable.

La personificación, por tanto, en figura patriarcal de la narración es evidente. Agustín, como “jerarca” de Calacierva ya ha llegado a su máxima definición, ahora le queda la ciudad para (volver) a poner las cosas en su sitio. Su aire resabiado, su innata sabiduría natural..., Agustín no sabrá



Foto 101

de semáforos ni de latas de conserva pero la película evidencia que conoce a la perfección la función de cada uno y, sobre todo, cuál es la tecla que tiene que tocar para que su autoritarismo se camufle en comprensiva reflexión paterna. En el fondo, que el protagonista sea viudo es un

detalle que no habría que pasar por alto; así y sólo así, su potestad no queda en entredicho. [Foto 101].

Tras este prólogo casi celestial –en Calacierva sólo les queda montar un Belén viviente–, la estructura se centra en el tema principal del relato. El contraste entre vida urbana y sentir rural se manifiesta de forma indiscutible en la estación de trenes de Atocha. Agustín, con sus maletas, sus pollos y el cuadro de su difunta esposa, mantendrá el primer desencuentro con un guardia urbano (Manolo Gómez Bur). Desde luego que su ritmo no es el ritmo que desprende la ciudad, y el espectador comienza a anotar que la película se resolverá en base a una dualidad no sólo geográfica sino también moral. Lo inteligente de la propuesta es que el guion de Masó y Coello no permite una identificación completa del espectador con el “paleta”, pues este demuestra en ocasiones torpezas propias de un *clown* ibérico, pero sí permite que sintamos una especial simpatía, hasta la aprobación de ciertos comportamientos, por la



bondad y lucidez (natural) que parecen destilar todos sus actos.

Así, por fin, y después de una primera toma de contacto con la ciudad, el tío Agustín llega al seno de su familia. Es en este ambiente privilegiado, propio de una clase social alta, donde se producirán los mayores desencuentros entre la mirada urbana y la mirada rural. Es interesante apuntar que, lejos de producirse un refuerzo del paternalismo —a la presencia del aldeano habría que sumar la de su hijo *Gustín*, un reputado médico siempre ocupado—, lo que se va a producir es todo lo contrario: el patriarca controla todo el espacio, y el hijo queda relegado a un segundo plano. De esta forma, el discurso simbólico de Agustín entrará en conflicto con el discurso pretendidamente hueco y vacío de las dos presencias femeninas de la casa: Luchi, su pretenciosa nuera, y Sara, su díscola nieta. La ideología toma conciencia en forma de cuadro, pues si bien la casa de esta familia está presidida por una pintura cubista

(posiblemente un Picasso), símbolo de deconstrucción y disolución del espacio, el tío Agustín pretende que el cuadro que gobierne el hogar a partir de ahora sea el retrato realista de su esposa. La esposa, de la que sabemos que era muy buena, “una verdadera santa”, se establece de esta manera en insignia casi virginal, en figura idealizada de la feminidad desde un pedestal estético.

En cualquier caso, el tío Agustín toma conciencia de todos los problemas que tiene su familia: Luchi está al borde del adulterio; Sara, la hija, que está en edad de merecer, sale por las noches sin control ninguno, y además está enamorada del que aspira a ser el amante de su madre, interpretado nada menos que por Sancho Gracia, hecho un galán levemente macarra; Agustín Jr, por su parte, vive entregado por completo a su trabajo y no parece enterarse de lo que le está pasando a su familia (Peris Llorca, *Op. cit.*, p. 370).

A continuación se suceden una serie de secuencias que se vertebran en torno a la repetición de diversos desencuentros que representan la contradicción entre una sociedad tardofranquista preparada para el progreso y el desarrollo, y determinados elementos continuistas y reacios a los cambios planteados por el progreso. El tío Agustín, en su función de “paleta” oficial llevará a cabo una simulación de su papel con el único objetivo de volver a situar a su familia en los honrosos cauces de los valores tradicionales. De esta manera, el discurso que subyace en *La ciudad no es para mí* es un alegato camuflado en forma de comedia sobre la necesidad de defender los valores del nacional-catoliscimo por encima del desarrollo y de las nuevas costumbres urbanas. Esta comedia sin pretensiones aparentes, perfectamente manufacturada por Lazaga, se convierte así en un relato fílmico ideologizado que se aleja de forma indudable del carácter lúdico de *Muchachas de azul*. La ciudad ha dejado de ser espacio de posibilidades

para convertirse en un peligro constante que conlleva la pérdida de la identidad y de las raíces. Queda claro entonces que es inevitable que el progreso haga su aparición en la sociedad española tardofranquista, siempre y cuando se garantice la presencia de una figura como la del tío Agustín que dicte los caminos a seguir y los valores a preservar, y que ponga especial atención en velar por los comportamientos de las mujeres, garantes de la unión familiar y la paz doméstica. Hasta tal punto llega a funcionar el discurso patriarcal (sexista) de Agustín que la película se resuelve con la vuelta a Calacierva del protagonista, pero esta vez acompañado de toda su familia. Curiosamente, las escenas que se localizan en el pueblo no están influenciadas por el sainete ni la pieza costumbrista, un rasgo distintivo algo extraño tratándose de una película española ceñida en parte a un ambiente rural. Posiblemente esto se debe a que el tratamiento de este espacio en el

filme revela que estamos ante un pueblo sumiso, cimentado en torno a la figura del respetado patriarca.

A buen seguro que estamos delante de uno de los productos culturales más exitosos de los últimos cincuenta años, que lejos de su disimulada simpatía y su conseguida cordialidad, expone uno de los discursos más afectados que el cine español haya firmado contra la vida urbana. Lo importante quizá no sea el éxito que obtuvo en su momento *La ciudad no es para mí*, subrayando algunos de los postulados del régimen franquista, sino el hecho de que a día de hoy esta producción siga generando notables índices de audiencia, por encima de productos contemporáneos liberados de discursos reaccionarios. Las razones habrá que buscarlas, posiblemente, en una construcción narrativa perfecta, sencilla pero redonda, y en la activación de nuestra parte más atávica, esa que nos permite dilucidar por un instante, atrapados por el genio de Martínez Soria, que

hasta una jota es mejor remanso de paz que un atasco apasionado de la Gran Vía.



#### 4.4.5.4. Simbología de la imagen de Madrid en *La ciudad no es para mí*

La ciudad no deseada es Madrid: es la ciudad que ha corrompido los valores tradicionales. Nuestro antihéroe – que más tarde alcanzará la distinción de héroe (local) con la inauguración de una calle a su nombre en el pueblo–, tiene una misión concreta: devolver a su familia la esencia de los valores tradicionales. A diferencia de *El último caballo*, de Neville, donde también la narración se articula en torno a los contrastes producidos por un viejo y nuevo tiempo, el cuestionamiento de la vida urbana en la película de Lazaga es de tipo moral, ideológico, reaccionario. Aquí no se trata de una recuperación estética o melancólica, aquí se trata de repetir clichés que permitan la consolidación de una personalidad tradicional colectiva. Para potenciar este discurso, y sabiendo que nos encontramos ante una comedia, los encargados de la adaptación cinematográfica

hacen hincapié en los dispositivos de la caricatura, una fórmula exagerada para llevar a cabo la simbolización del espacio urbano. La caricatura, que según definición de la Real Academia de la Lengua, es una “obra de arte que ridiculiza o toma en broma el modelo que tiene por objeto”, es la única salida para una película que pretende lanzar moralina sobre las aceras y los arcones de la gran ciudad. Rubio Jiménez (2006, p. 73) equipara, en cierta manera, el carácter caricaturesco de la cinta de Lazaga con aquellas revistas musicales de finales del siglo XIX que basaban parte de su acción en la introducción de personajes rurales en la dinámica de la gran ciudad:

Otro procedimiento para construir la revista, dándole cierta unidad, era el viejísimo motivo del viaje de un personaje de provincias a Madrid u otra capital, que permite repasar como los de los costumbristas: la ciudad pasa delante de los ojos del inocente aldeano. Unos

ejemplos: *Instantáneas* (1899) presenta a Teresiano, que ha viajado a Madrid tratando de recuperar a su novia y va fotografiando distintos lugares, que constituyen las escenas de la revista. El viaje puede ser a otra ciudad, como en *De Madrid a París* (1889), donde unos españoles marchan a visitar la Exposición Universal de París. El procedimiento sigue hoy vivo en obras como *La ciudad no es para mí* en sus versiones teatral y cinematográfica.

Desde el arranque de la cinta, como veíamos anteriormente, una voz en off muestra los lugares cotidianos de Madrid; la Plaza de España, Gran Vía, la fuente de la Cibeles, la Plaza del Callao..., al día le sucede la noche, y entonces la ciudad se llena de impactantes neones y de anuncios publicitarios parpadeantes. Este montaje rápido y acelerado viene acompañado de un discurso paródico del narrador: sus palabras, cargadas de ironía, hacen mella sobre las contradicciones de la ciudad. Es evidente que el

espacio urbano se formula a partir de características como la velocidad o la inmediatez, pero para que el mensaje de la película sea más apasionado es necesario que Madrid encarne la figura de un ente caótico y abstracto. El primer contacto que el tío Agustín tendrá con la ciudad está limitado por la estación de Atocha y sus inmediaciones. El tren, estacionado a escasos kilómetros del casco histórico, es el depositario de todos aquellos emigrantes que huyendo del paisaje rural pretenden reclamar un tipo de vida más activa. Sin embargo, Agustín no pertenece a esta clase de “desterrados”, puesto que su viaje parece estar más bien motivado por un sexto sentido que le notifica la situación especial por la que pasa su familia. La estampa del pueblerino plantado en Atocha con los pollos en una mano y en la otra el cuadro de su difunta es una de las imágenes más icónicas del cine español. Su composición, así como la evocación mental que tenemos de ella, han conseguido que desterremos de nuestro imaginario la actitud desafiante con



la que Agustín se enfrenta a la ciudad. La interpretación de Paco Martínez Soria, repleta de gestos propios de caricato, así como un hablar diseñado en base a las formas abruptas del acento maño, sobresale por encima de los sonidos e imágenes que emanan del espacio urbano.



Foto 103

A partir de ese momento, y una vez establecido en la casa de su hijo, Madrid se convierte en flamante espacio doméstico. [Foto 103]. Es obvio que estamos en una residencia privilegiada, lo señalan los muebles, la decoración de las habitaciones, así como el cuadro moderno que cuelga del salón. La elección de este hogar como centro neurálgico del filme no debe parecernos algo extraño, puesto que según fue avanzando el cine del desarrollo los largos paseos por la Gran Vía o por la calle de Alcalá fueron sustituidos por hermosas cocinas multifuncionales con empleadas del servicio doméstico la mar de enteradas. De esta forma, la vivienda del hijo de Agustín resulta ser un elemento permeable a todos los cambios sobrevenidos en la ciudad. Más si entendemos que el *status* de esta familia no es comparable con el de la práctica totalidad de los hogares españoles de la época, entenderemos que la amplificación satírica hace su aparición esta vez entre las cuatro paredes de esta

favorecida residencia<sup>94</sup>. Frente a las inclemencias del exterior, el hogar es el único espacio donde poner a resguardo los valores tradicionales. Su estructura cálida y segura permite que la familia permanezca unida, aunque a ojos de la educación sentimental del régimen esta labor sólo puede recaer sobre la mujer. El discurso que propone el tío Agustín tanto a Luchi como a Sara es un discurso que, bajo unas palabras simpáticas y campechanas, se aproxima demasiado a los dictámenes del régimen. Nielfa Cristobal (2003, p. 107) asegura que justamente durante la década de los años sesenta, en pleno periodo desarrollista, la misión de la mujer en el hogar quedó bien articulada:

---

<sup>94</sup> Precisamente un año después del estreno de *La ciudad no es para mí*, José María Forqué dirige, bajo producción de Dibildos, *Las que tienen que servir* (1967). La película, basada en una obra de teatro de Alfonso Paso, presenta las peripecias de dos empleadas domésticas (Concha Velasco y Amparo Soler Leal) en medio de una cocina super-tecnificada. Un año después se apunta a esta línea temática Mariano Ozores: Gracita Morales y José Luis López Vázquez son los protagonistas de ¡Cómo está el servicio!

Una misión que ya no se centra en la limpieza del hogar y en la preparación de la comida, sino en el mantenimiento de la armonía familiar, el cuidado emocional de esa familia y la educación de los hijos, que se hace más complicada conforme avanza la década por las transformaciones que también está viviendo la juventud.

A la fractura entre modernidad y tradición expresada en el personaje de Luchi, hay que unir la fisura considerable que plantea Sara, la nieta inquieta que representa a la nueva generación que puebla la ciudad. Las dos, presentadas como las verdaderas responsables de la disfuncionalidad de la familia –el hijo también contribuye a esta situación pero desde una actitud pasiva y esquiva–, son los personajes que mantienen una relación más directa con el espacio urbano. La niera propone encuentros (no carnales) con su amante en restaurantes ostentosos de la



ciudad, poniendo a prueba en todo momento el anonimato que imprime Madrid; mientras que Sara se entrega al ocio más improductivo propio de su edad, sus amigos y los guateques parecen ser sus únicas realidades. Como las dos figuras rompen en cierta manera las normas establecidas, es lógico que su espíritu desestabilizador se equipare a la fuerza transformadora de la ciudad. Simbólicamente en este filme Madrid parece tener esencia femenina, puesto que sólo lo opuesto al hombre parece contravenir las normas establecidas por la tradición. Esta identificación no es algo nuevo en el cine de Lazaga, así como tampoco en una gran parte del cine desarrollista, pues recordemos que *Muchachas de azul* comienza con una secuencia en la que prevalecen dos elementos, el espacio urbano madrileño, representado aquí por la Gran Vía y la Plaza del Callao, así como un coro de estupendas señoritas que antes de comenzar la jornada laboral cantan al unísono una canción de amor. En esencia, el tío Agustín nos remite a los

postulados tradicionales salvaguardados por la autoridad patriarcal, algo así como si el “hombre de las cavernas” volviese a la ciudad para advertirnos de los peligros que la sociedad moderna puede acarrear sobre la civilización. Por eso es tan evidente, como apuntábamos antes, que el cuadro de la difunta Antonia ocupe el centro del salón, espacio de convivencia y encuentro del hogar por excelencia, ya que en torno a él, a su figura doméstica y añeja, el matrimonio formado por Luchi y Gustín parece volver al orden.

Significativamente la ciudad va perdiendo peso, poco a poco, dentro del filme. Madrid es un contexto caótico sumido en un sueño de prosperidad económica, y como quimera confusa necesita de determinados jueces que vigilen que estos cambios irremediables van a llevarse a cabo de forma ordenada. El personaje de Martínez Soria en *La ciudad no es para mí*, así como el resto de papeles cinematográficos que asume el actor aragonés a partir de

este momento, caricaturizan a partir de la figura del “paleta” a todos esos emigrantes que renuevan Madrid a partir del éxodo rural de los años 50 y 60. Sin embargo, a diferencia de los hombres y mujeres reales que asumieron su condición de emigrados, el tío Agustín decide volver al pueblo de Calacierva porque sabe que su misión en la ciudad ya ha concluido. Al mismo tiempo este final impostado demuestra que la fisicidad y personalidad del tío Agustín sólo pueden pertenecer al ámbito rural, y que por

mucho que haya puesto orden en su familia, la ciudad seguirá adelante en su reconversión hacia la vida urbana moderna.



## 4.5. Eloy de la Iglesia y Madrid

### 4.5.1. Introducción

Seguimos avanzando en nuestro camino expositivo y convocamos a nuestro análisis al tercero de los directores propuestos: Eloy de la Iglesia. Sabemos que estamos ante la proposición más arriesgada, pues si bien su producción cinematográfica se enmarca dentro de los parámetros del espacio urbano, la elección de un discurso escorado y marginal, en la mayor parte de las ocasiones panfletario, lo convierte en un director no apto para todos los gustos y cuanto menos heterodoxo. Personaje controvertido, desvinculado (a su pesar) del cine de la industria, tremendamente honesto y de personalidad adictiva, el vasco Eloy de la Iglesia, muy posiblemente, hizo el cine que a él le hubiera gustado ver. A diferencia de nuestro anterior realizador, del que apenas disponíamos estudios e

investigaciones que trataran su huella fílmica, de Eloy de la Iglesia en los últimos años sí que se han editado obras interpretativas; sin embargo, la mayoría de ellas no profundizan en la totalidad de su filmografía, se convierten en estudios parciales que sólo atienden a los aspectos relacionados con cierta transgresión sexual o, en la mayoría de los casos, a la posición ideológica que transmiten los filmes más próximos a la realidad de la Transición española. Partiendo de este escenario, una vez más, la empresa puede que no resulte sencilla, pero seguramente sí estimulante.

Tras el estallido urbano del desarrollismo es fácilmente comprensible que las velas del cine español se replegasen hacia dentro. El progreso y la incidencia de un capitalismo mal entendido, viciado por la falta de libertad y el uso de palabras huecas, propició que nuestro cine se polarizase en exceso, convirtiendo a la 'tercera vía' y a los herederos del Nuevo Cine Español (NCE) en los únicos

caminos posibles por donde nuestra industria podía transitar. Mario Camus, Basilio Martín Patino o Carlos Saura prefirieron marchar por una senda intimista, especialmente reflexiva, alejarse del constructo ciudad para dar preferencia delante de la cámara a la poética de la experiencia. Si bien Saura en un primer momento con *Los golfos* (1960) había presentado un retrato moderno y descorazonador de la ciudad, su incursión en el cine metafórico y poético, quizá iniciado con *La caza* (1965), le aleja completamente de los márgenes urbanos. Tal tensión parece recuperarla mucho tiempo después con la irrupción del marco democrático y las esperanzas (otra vez) de los más jóvenes quebradas. Precisamente esa lucha por alcanzar la modernidad, por restaurar nuevas vías temáticas, sólo la puede proporcionar en los años setenta un cineasta liberado de prejuicios. De haber tenido carrera continuada, de no enclavarse en la historia como un meteorito perdido en el espacio, *Un, dos tres... al escondite inglés* (1969), de Iván Zulueta, hubiese

sido un buen comienzo. Sin embargo, el único que puede desempeñar ese papel, a nuestros ojos, es el director vasco Eloy de la Iglesia, realizador manierista que pretendió llegar a todos los públicos fabricando *artefactos* narrativos de difícil digestión.

La filmografía de Eloy de la Iglesia, compuesta de veintidós títulos, hay que entenderla, pese a la incursión de algún *hilo suelto*, en base a dos grandes bloques: el primero orientado hacia la estilización de un cine de género con rasgos de *thriller*, esencia de melodrama y personajes atormentados psicológicamente; y el segundo resuelto en base a un realismo panfletario radical, visceral y tosco. Teniendo en cuenta esto pareciera que de la Iglesia pone en marcha mecanismos propios del cine de vanguardia, y sin embargo sus propuestas se alejan del elitismo experimental, su cine tiene origen en lo popular, las tramas de sus filmes son sencillas y en ocasiones torpes, por lo que el tratamiento y el punto de vista es lo que convierten a sus

obras en cuadros combativos escorados a la izquierda y defensoras de la más absoluta de las libertades, la personal. Eloy de la Iglesia parte de propuestas formalistas excesivas que descansan sobre las confrontaciones que asolan a los personajes que pueblan sus historias psicóticas. Hablamos de cintas como *Algo amargo en la boca* (1969), *Cuadrilátero* (1970), *El techo de cristal* (1970) o *Nadie oyó gritar* (1973), en general thrillers aberrantes cuyo valía reside en saber forzar hasta límites insospechados los mecanismos de construcción de estas historias obsesivas. Para que el impacto sea mayor, de la Iglesia se rodea de algunos actores y actrices adscritos a un tipo de cine próximo al régimen, es el caso de Carmen Sevilla y de Vicente Parra. La censura, lejos de entender lo que estas películas proponen, tan sólo atienden a aquellas cuestiones de índole sexual y/o moral, obviando que lo que de la Iglesia está poniendo en cuestión es todo el aparato ideológico social de una España marcada por una férrea dictadura de corte

pacato. Refiriéndose a *Algo amargo en la boca*, Eloy de la Iglesia apunta esto:

Hubo luego muchos problemas para estrenarla: nadie la quería, la censura daba la lata con eso de que “se le veía un muslo” o se decía “mierda” y estupideces de ese calibre. Yo creo que la película era algo más corrosivo que todo eso, pero no se dieron cuenta, porque no la hubieran dejado pasar... Estaba muy mal contada. (...) *Algo amargo en la boca* y *El último cuplé* deben ser las primeras películas del cine español en las que la mujer es la que decide follar. No decide que se la follen, sino que es ella la que va a afollar. En la época era muy insólito (p. 28).





Foto 105

A esta etapa inicial también pertenece la primera de las propuestas de Eloy de la Iglesia a estudiar, *La semana del asesino* (1972). Una obra que transita en esencia por el afilado borde de lo viejo y de lo nuevo, una película que se construye en base a la transgresión, sí, pero también una película que revela de forma angustiosa como los tiempos están cambiando, como los modelos masculinos del pasado

ya se esconden en un callejón sin salida al darse de bruces con la descarada realidad. Como cineasta valiente que es, de la Iglesia [foto 105] cuestiona en todo momento los sucesos que están acaeciendo en ese momento en la calle. Su realismo no es verista, tampoco poético pese a su alabanza al cuerpo masculino; su realismo descansa sobre las bases de la cinematografía popular, así como sobre los discursos políticos combativos, algo que muy rara vez hemos vuelto a encontrar en el cine español. Para cuando Franco ha muerto, con la Transición estallando en las calles de Madrid, de la Iglesia ya tiene preparado su filme *El diputado* (1979), una inoportuna cinta, realizada desde la valentía y la dialéctica, que convierte a Madrid en escenario histórico y en alegoría de excesos. Si la propuesta incomodó a una mayoría de críticos progresistas de la época es porque, una vez más, Eloy de la Iglesia se adelantó a su tiempo anteponiendo el debate sobre la vida privada y las libertades personales frente al retrato histórico

y retórico. Incluso a día de hoy algunas de las películas del director vasco siguen siendo un cine de oposición al sistema, precisamente por los vericuetos narrativos que presenta y en especial por la forma directa que tiene de afrontar los temas, sin ningún tipo de paños calientes y sin caer en la trampa del etiquetado gratuito.

Casi toda su producción llamémosle políticamente comprometida –casi toda su obra, a decir verdad; una obra en la que, además, las constantes de la denuncia política se mezclan e interrelacionan con serias llamadas de atención sobre costumbres ampliamente arraigadas en las prácticas sociales hispanas, como la intolerancia, y con la reivindicación sin complejos ni tapujos de la homosexualidad– oscilaría, según estas últimas consideraciones, entre el grito y el exceso, planeando sobre ella, con olímpico desprecio, un descuido formal, un gusto por el subrayado y la exaltación que se convertirían

así en una suerte de ‘estilo de la Iglesia’ (Torreiro, 1996, p. 16).

Torreiro no sólo valora el espíritu comprometido de Eloy de la Iglesia, sino que también destaca de él ser uno de los pocos directores del momento que estén hablando del presente. Curiosamente el cine de este periodo histórico decide alejarse de los parámetros de la actualidad y si bien algunos eligen el escapismo y otros vericuetos de evasión para evitar los sucesos del día a día, otros, comprometidos ideológicamente, prefieren centrarse en un cine alegórico que recupere parte de la memoria histórica. Hemos de tener en cuenta, además, que durante los años del tardofranquismo el cine español atravesó una de las peores crisis de su historia; ni los responsables legislativos del régimen supieron hacer frente al despegue de los españoles por las últimas producciones del cine patrio, totalmente perdido en la incógnita del futuro, como tampoco los



primeros responsables democráticos del aparato cinematográfico mostraron especial interés por revitalizar una industria cansada y vencida. La situación política contradictoria que vive el país, queda reflejada en la paradójica petición de muchos sectores del cine que mientras demandan una independencia para sus producciones, ponen el grito en el cielo por la congelación de las ayudas del Estado. Finalmente, cabe mencionar también la absurda reafirmación de la censura cinematográfica en los últimos estertores del régimen franquista, operación más propia de quien pretende demostrar que todo sigue en marcha que de una voluntad realmente crítica y represora (que también lo es, por otra parte). La clave fundamental de Eloy de la Iglesia, entonces, es que desde sus inicios demuestra una autonomía estilística y operativa que no parece enraizarle con ninguna otra propuesta del cine español, si bien parte de su cine, sobre todo el de los inicios, hay que localizarlo en la fina

grieta que se abre entre un NCE deshilachado y un cine comercial melodramático y burgués. De la Iglesia evidencia en sus filmes lo que la represión social franquista ha provocado en sus ciudadanos, y de esta manera expone territorios urbanos degradados y marginales. A diferencia de Neville y de Lazaga, como también en cierta manera de Almodóvar, de la Iglesia hace partícipe de los problemas de la realidad cotidiana a sectores de la población vencidos y degradados, por eso los descampados, el extrarradio, las escenas nocturnas en la ciudad, será el paisaje que más abunde en la filmografía del vasco.

#### 4.5.2. Breve biografía de Eloy de la Iglesia

Posiblemente los únicos documentos que existen que puedan acercarnos a una biografía aproximada de Eloy de la Iglesia sean las jugosas entrevistas que, a lo largo de su dilatada e inconstante carrera, el director vasco concedió a críticos e historiadores del cine. Aunque es obvio que nuestro estudio se centra en el análisis de la huella fílmica de Madrid en su filmografía, es necesario aproximarse a algunas de las claves que condicionaron su vida y su obra. De esta forma también deseamos, en la medida de lo posible, alimentar la figura de un personaje terriblemente humano que durante los últimos años de su vida optó por el silencio y el ocultamiento debido a sus constantes adicciones y precisos desafíos. Eloy de la Iglesia, sin hacer ningún tipo de proselitismo de su vida privada, tampoco disimuló su forma de ser y su forma de pensar. De la Iglesia se asumía tal y como era, comprendía las bondades y

maldades del hombre, y siempre se mostró especialmente crítico con su obra porque seguramente, más allá de su aparente trazo grueso, sabía a la perfección lo que pretendía conseguir con sus propuestas narrativas. Cuando uno lee sus declaraciones, cuando nos acercamos a sus palabras, descubrimos un cineasta sincero, contemporáneo, un tipo cultivado que sin embargo prefiere hablar el lenguaje de la calle. Perucha y Ponce (1986, p. 41) al definir su estilo cinematográfico parece que están definiendo a su persona, o al menos al De la Iglesia público, aquel cineasta humano y provocador que se deja entrever en prácticamente todas las entrevistas:

Sus películas huyen de la minoría, son apasionadamente comerciales, rectifican por acumulación o condensación de signos géneros tan espesos como el melodrama, en el que vierten un feísmo y una desvergonzada pizca de escándalo y folletín latino

encomiables, compendian el punto de vista de las clases populares, atesoran un cierto saber fílmico sobre ellas y vienen a enunciar una moral del oprimido, un orgullo de la víctima, una ética del perdedor.

Eloy de la Iglesia nace en 1944 en el pueblo guipuzcoano de Zarauz. Aunque su infancia la pasa en esta localidad industrial del País Vasco, de la Iglesia conforma su personalidad prácticamente en Madrid. Cuando se le pregunta por su niñez, por los comienzos, de la Iglesia siempre recuerda los cines de su pueblo, las largas horas que en ellos pasaba viendo películas de todo tipo.

Yo pasé mi niñez en un pueblo donde había tres cines, que los domingos se llenaban siempre. Es decir, que todo el mundo iba echaran lo que echaran. Era un pueblo industrializado, donde es normal que cualquier

inquietud artística se vincule inicialmente con mecanismos industriales (Aguilar y Llinás, 1996, p. 98).

Aquel chaval inquieto, formado en las imágenes cinematográficas –como muchos otros de su generación– enseguida entiende que lo que desea es convertirse en director de cine. Cuando de la Iglesia llega a Madrid, en una agitada post-adolescencia, lo primero que hace es intentar ingresar en la Escuela de Cine; sin embargo, Eloy no tiene 21 años todavía, la edad mínima para formalizar estos estudios, y decide entonces matricularse en la carrera de Filosofía y Letras, saberes que le proporcionan cultura base y que al mismo tiempo le piden poca entrega. No obstante, es interesante apuntar que Eloy, al pertenecer a una familia de la burguesía vasca, siempre demostró especial interés por la lectura y por las humanidades, y que como bien explica en la entrevista de Aguilar y Llinás (*Ibíd.*, p. 98) sus primeras incursiones cinematográficas las lleva a cabo en

sexto de bachillerato con una cámara de súper 8 mm., junto a su compañero Eugenio del Río.

Apenas sabemos nada del Eloy de la Iglesia que durante los años sesenta comienza a formarse en Madrid, sería bien interesante saber cuáles fueron sus pasos en aquella capital en pleno desarrollo que, entre otras cosas, vivía las primeras revoluciones estudiantiles importantes. Parece ser que al mismo tiempo que de la Iglesia perseguía su sueño de entrar a trabajar en el mundo del cine, un joven airado y contestatario ya comenzaba a rondar determinados círculos comunistas clandestinos.

Conseguí meterme en televisión. Como guionista hice una serie que se llamaba *Nuestro amigo el libro*, que se emitía desde Miramar, en Barcelona. (...) Hice como veintitantos episodios y de ellos me llamaron la atención tres cuentos clásicos, de Baum, de Grimm y Andersen,

que luego fueron la base de mi primera película (Aguilar y Llinás, *Ibíd.* p. 99).

Eloy demuestra con estas palabras que lo suyo es vocación. Pese a que sus primeros trabajos cinematográficos son puramente alimenticios, el vasco comienza a hacer oficio, conoce de primera mano las funciones del guionista, se adentra poco a poco en las labores de la dirección. Antes de que sea llamado para hacer la mili, Eloy de la Iglesia ya ha rodado su primera cinta, *Fantasía... 3*, a la que él denomina “película 0”; un proyecto aparentemente infantil compuesto de las adaptaciones de tres cuentos que formaban parte del programa de televisión en el que venía trabajando. Cuando Eloy habla de “película 0” es porque estamos ante un proyecto oportunista, una forma descarada del director vasco de coger oficio. Esta *rara avis* cinematográfica, que podemos visionar hoy en día en la Filmoteca Española, está

conectada de alguna manera con la experimentación formal de otros dos autores heterodoxos, Iván Zulueta y Adolfo Arrieta. Tras los pasos de esta experiencia piloto, y una vez que de la Iglesia vuelve a la vida civil, el director vasco comienza a rodar la que será su primera gran obra, no exenta de polémica, *Algo amargo en la boca*.

La historia es enormemente complicada. Yo hice el guion durante la mili y fue prohibido íntegramente tres veces. Coincide también con el periodo de mis mayores discusiones familiares. Según mi familia yo ya había conseguido mi capricho –hacer una película-, ya había tenido mi juguete, y era hora de empezar a plantearme en serio lo que pensaba hacer en la vida. Mientras estaba en la mili completé el guion y Manuel Caño, lo enviaba a la censura. Lo prohibieron tres veces, pero la tercera dieron las “indicaciones pertinentes” para que el guion pasara. (...) El guion definitivo, tras la enorme cantidad de

modificaciones, lo hice con el productor y con Ana Diosdado (Castro, 1976, p. 225).

Con sólo acercarse a la sinopsis de este filme, no es extraño comprender porque la censura prohibió el guion unas tres veces, ya que desde el mismo título la película se muestra como “una olla a presión a punto de explotar”. *Algo amargo en la boca* habla de la represión sexual, de las angustias y de los miedos, y por su estreno en Madrid tuvo que retrasarse unos cuantos años, aunque sí parece que fue bien recibida por la crítica cinematográfica de Barcelona. Apuntemos, por último, que pese a que la película contaba con un presupuesto muy ajustado, y que por aquel momento Eloy de la Iglesia demuestra un especial interés por el cine de autor, el realizador vasco entiende que *Algo amargo en la boca* está pensada para un público mayoritario, principalmente porque no se trata de una cinta escurridiza y simbólica, sino todo lo contrario, demasiado evidente. Si el

espectador observa con sumo cuidado la narrativa y la puesta en escena que de la Iglesia articula en este filme, casi podrá estar entendiendo la huella autoral de este cineasta amante del riesgo. Con todo, al finalizar este proyecto, de la Iglesia, aun cuando era todavía un recién llegado a la industria, ya comenzaba a demarcarse frente a todos los sectores del cine español. Su siguiente filme, *Cuadrilátero*, protagonizada por el boxeador José Legrá, fue un encargo del productor Arturo Marcos que, sin embargo, el director vasco no tiene en buena consideración: “era una cosa espantosísima y que ni siquiera monté y sonoricé” (Llinás y Téllez, 1981, p. 29).

Foto 106



Con argumento y guion de Antonio Fos, de la Iglesia levanta su tercer proyecto, *El Techo de cristal* (1970), película que le consolida como uno de los directores españoles más inclasificables. El miedo y la represión, esta vez dentro de un universo femenino ambiguo, vuelven a configurar uno de los thrillers más apasionantes del momento. La película parece desconcertar a la crítica, por supuesto que también al aparato censor, puesto que mientras Eloy de la Iglesia siempre parece decantarse por lo explícito, aquí usa mecanismos más próximos al subtexto, situaciones que sólo pueden entenderse dentro del contexto que propone.

Yo intenté personalizar una historia en la que no me sentía muy involucrado e incluso hacer una cierta investigación narrativa, en la que la propia narrativa llega a ser un objetivo. Intenté rodar con una cámara muy fluida, algo difícil cuando no había steady-cam y las cámaras

eran pesadísimas para ser llevadas a mano. Quise ver si había en cine la posibilidad que tiene la literatura para el monólogo interior, algo que en cine nunca se ha conseguido hacer. Como lo de la voz en off me parecía muy poco atractivo, utilicé el recurso, que tampoco era demasiado ingenioso, de que Carmen Sevilla hablara con una gata (Aguilar y Llinás, *Op. cit.*, pp. 108-109).

*El techo de cristal* es el primer éxito de Eloy de la Iglesia, y aunque desde un primer momento se siente un director solicitado y reclamado, su exacerbada crítica hacia sí mismo, así como un despego de las principales camarillas del cine español, le llevan a seguir su (tortuoso) camino. *La semana del asesino*, su siguiente cinta, un proyecto demasiado personal y que estudiaremos a continuación, le inculca el sambenito de director sórdido y transgresor. Sus siguientes filmes, aparentemente comerciales pero impregnados por una huella autoral demasiado evidente,

pretenden ser la reconciliación del director con la industria. Sin embargo, en contra de lo que se suele decir del cine de Eloy de la Iglesia, nosotros pensamos que, incluso en aquellos proyectos que no están controlados en su mayoría por él, el realizador vasco siempre pone en práctica algo que es realmente sano: hacer lo que le apetece, forzar la narrativa y la puesta en escena para provocar nuevas y diferentes sensaciones. *Nadie oyó gritar* (1973) [foto 106], *Una gota de sangre para morir amando* (1973) o *Juego de amor prohibido* (1975) son ejercicios de estilo desasosegantes y provocadores, y que pese a los errores formales que contienen la temática que subyace en cada una de ellas los convierte en verdaderos arietes rebeldes. Con la sinceridad que le caracteriza, ejerciendo un pensamiento crítico acerca de su obra, Eloy de la Iglesia señala que sus primeros filmes son más cobardes, por lo aparatoso de la narración, que las películas que comienza a plantear una vez entrada la democracia. Es importante

reseñar que, a partir de este momento, de la Iglesia comienza a militar en el Partido Comunista de España. Pese a que sus ideales estaban bien establecidos desde la juventud, el realizador vasco no se siente útil en política hasta que no ha madurado sus ideas. Pese a no ser estrictamente lo que se conoce como un hombre de partido, en todo caso un militante colaborativo, el cine de Eloy de la Iglesia demuestra que su actitud política está dos pasos por delante del pensamiento marxista, algo obsoleto en algunos ideales, del Partido Comunista Español.

Fuimos abandonando la clandestinidad a ultranza de los primeros momentos, procurando dar la cara aquellos que estábamos más insertados en la industria y que mejor podíamos defendernos de las posibles represalias. En los medios de cine había una psicosis de que los comunistas íbamos a tomar el poder. Tengo la impresión de que los anticomunistas más cerrados eran



los que estaban más convencidos de que íbamos a ganar, y tenían una fe muy superior a la de los propios militantes. [...] (Aguilar y Llinás, *Íbid.*, p. 125).

Al igual que la mayor parte de los estudios sobre Eloy de la Iglesia inciden en su militancia política, apenas existen declaraciones que recojan la condición sexual del director vasco. Es obvio que a nosotros no nos interesa su vida privada, pero es mérito suyo haber contribuido a alimentar, o en cierta manera a sentar las bases, de la historia de la cultura gay en España. Su homosexualidad, traducida en imágenes en una gran parte de sus películas, ha contribuido a la normalización (aunque su acercamiento en ocasiones al tema haya sido desde posiciones extremas) de la representación del sexo gay en nuestro cine. Es más, nos atrevemos a decir que por encima de su práctica discursiva política, que no es más que una consecuencia del devenir histórico y social, se encuentra un discurso sexual,

profundamente transgresor, que pretende romper el tabú del cuerpo masculino y al mismo tiempo agrietar la cultura patriarcal normativa.



Foto 107

A partir de 1976, como es lógico, de la Iglesia comienza a dirigir un tipo de película impregnada de retórica marxista. *La otra alcoba*, así como *Los placeres ocultos*,

desarrollan historias dramáticas articuladas en torno a la lucha de clases [foto 107]. No es que Eloy de la Iglesia practique un tipo de cine social, ni mucho menos, es que los sectores más proletarios y desfavorecidos comienzan a revolucionar con sus discursos y formas de vida los universos domésticos de la burguesía más urbanita. En alguna ocasión, y salvando las distancias, algunos críticos han querido ver en De la Iglesia una suerte de Pasolini ibérico, pero lo cierto es que el director vasco parece tener más del melodrama rebelde y marxista del alemán Fassbinder. En de la Iglesia apenas hay trazo poético, lo que sí demuestra su cine es un virtuosismo hacia la prosa, a la concepción de un discurso panfletario; *La criatura* (1977), *El sacerdote* (1978), *El diputado* (1979) y *Miedo a salir de noche* (1979) lo demuestran. Si atendemos además a los nombres con los que titula ahora a sus películas, Eloy de la Iglesia pretende escapar de los simbolismos y posibles alegorías, para adentrarse “en un entramado llamémosle

teórico”. Nos detendremos con especial relevancia en *El diputado*, no sólo para plantear cuáles son los mecanismos compositivos que pone en marcha el realizador vasco en este cuento de transgresión, sino para entender la influencia que la ciudad de Madrid determina en estos personajes.

Los años 80 suponen un nuevo giro en la mecánica valiente del director. Si bien es cierto que en esta etapa su cine se resiente por sus constantes adicciones —está fechado que a partir de 1983 el consumo de heroína producirá en él una sequía creativa de dimensión considerable— películas como *Navajeros* (1980), *Colegas* (1982), *El pico* (1983), *El pico 2* (1984), y en menor medida *La estanquera de Vallecas* (1986), se detienen en problemas que asolan a personajes / personas marginales de una forma agresiva y cruda. [Foto 108 y 109]. De la Iglesia se desprende de la burguesía y de las clases acomodadas para quedarse fascinado por los jóvenes que habitan los suburbios. Su práctica *vouyerista*, esta vez sí, a

lo Pasolini, le pasa factura, y a esto hay que unir el desengaño evidente que siente con el pensamiento marxista puro.

Lo que verdaderamente rechazo de la teoría marxista es su idealismo. El hecho de pensar que la mente humana es como una cámara de fotos que todo lo puede registrar. La verdad es que en economía y en política encuentro una pobreza intelectual y una pereza mental asombrosas. La complejidad y el rigor del pensamiento científico, por ejemplo, no tiene nada que ver con las vaguedades con que trabajan políticos y sociólogos (Aguilar y Llinás, *Ibíd.*, p. 154).

En su filmografía aún hay tiempo para encontrar una extraña adaptación de una de las novelas más populares de Henry James, *Otra vuelta de tuerca*. Este filme, realizado en 1985, casi hay que entenderlo como un ejercicio de estilo

(fallido) que pretende acercar al director vasco a sus orígenes. No sólo porque de nuevo de la Iglesia está tratando con material proveniente de la literatura, sino también porque la localización de la historia le permite de nuevo rodar en la tierra de sus ancestros. A partir de este momento, y pese a su aparente animosidad, Eloy de la Iglesia desaparece de la vida pública.



El director vasco apaga la cámara y cede el testigo de la transgresión a otros realizadores de corte más postmoderno. Cuando a algún amigo se le pregunta por él contesta de forma figurada; Sacristán lo resume a la perfección: “Eloy, en estos diez años, estaba localizando

Foto 109



exteriores<sup>95</sup>”. Pero Eloy de la Iglesia no tiene miedo a enunciar los problemas que le llevan a esta ocultación; de esta manera se lo cuenta a Aguilar y Llinás (*Ibíd.*, p. 171):

Como sabéis, sufro un problema de intoxicación y comienzan a producirse un montón de crisis personales que me dificultan el trabajo, que me asustan a mí mismo y provocan que yo mismo me arrincone. Y en este caso empieza a funcionar lo de la famosa “ley de Murphy”: cuanto todo lo que de malo pueda pasarte te pasa. (...) Y además a mis problemas personales se unen los problemas generales del cine español. Nunca ha sido fácil hacer cine en España, pero en estos momentos los problemas se agudizan y ello contribuye a que entre en un callejón sin salida, y tengo un auténtico bloqueo.

<sup>95</sup>

Palabras recogidas por el *Magazine* de *El Mundo*, nº 78. Disponibles en: <http://www.elmundo.es/magazine/m78/textos/eloy1.html>

El que fuera cronista de los mundos subterráneos, como así le anuncia el Festival de Cine de San Sebastián en el homenaje que le prepara en 1996, una vez rehabilitado de sus adicciones, logra sacar adelante, más con el empeño de otros que con el suyo mismo, una última película, *Los novios búlgaros* (2003). Sin embargo, Eloy de la Iglesia demuestra más sabiduría en la versión de estudio que sobre el *Calígula* de Albert Camus realiza para Televisión Española en 2001. Si no fuera porque un tumor, en marzo de 2006, le saca del mundo de los vivos, de la Iglesia seguiría ocasionalmente coqueteando con el cine y a buen seguro exponiendo temas que ya con una madurez asentada y un conocimiento “de vuelta de todo” nos hubiese proporcionado excelentes crónicas del tiempo que le tocó vivir.

#### **4.5.3. El espacio urbano en el cine de Eloy de la Iglesia**

Desde bien temprana edad, el sueño de Eloy de la Iglesia pasa por el deseo de hacer cine, y ese deseo sólo se puede cumplir en la ciudad. Madrid se convierte de esta manera en el lugar esperado y ansiado por el director vasco; la capital no sólo le proporciona las primeras oportunidades sino que también le muestra un mundo del que le será prácticamente imposible escapar. La mayor parte de las fichas técnicas de las películas de Eloy de la Iglesia especifican que los rodajes se llevaron a cabo en Madrid y alrededores. Madrid tiene importancia, pero los alrededores mucho más. Su cine es un cine urbano, apenas hay presencia del campo, pero su discurso no se centra en los lugares cotidianos que pueblan Madrid. De la Iglesia escapa de lo convencional, no le preocupa la estampa ni el paisaje monumental. Si cuando llega a Madrid para iniciar estudios,

el cine español está poblado de comedias amables enclavadas en el desarrollismo, sus características formales, circunscritas en la década de los años setenta, reformulan la identidad de la ciudad y de los géneros cinematográficos. Como distanciándose de la estética defendida por el régimen, el director vasco prefiere bordear el camino y ofrecer otros parámetros urbanos: aquellos que hablan de disidencias y desencuentros. Para Eloy de la Iglesia lo más emocionante de las ciudades sucede en sus extrarradios, en los suburbios, en esas fronteras que delimitan lo conocido de lo desconocido. Tierras de nadie que pese a formar parte del desarrollo de la ciudad se rigen por sus propias normas, plantean tensiones constantes con los habitantes de la almendra central. Pareciera entonces que de la Iglesia construye parte de su filmografía poniendo en práctica aquella observación exhaustiva de la que hablara Galdós (citado en García Ponce, 2015, p. 72) para la construcción de *Misericordia*:

Me propuse descender a las capas ínfimas de la sociedad madrileña, describiendo y presentando los tipos más humildes, la suma pobreza, la mendicidad profesional, la vagancia viciosa, la miseria dolorosa casi siempre, en algunos casos picaresca o criminal y merecedora de corrección. Para esto hube de emplear largos meses en observaciones y estudios directos del natural, visitando las guaridas de gente mísera o maleante que se alberga en los populosos barrios del sur de Madrid.

A diferencia de la literatura española, que a partir de los años cuarenta ya comienza a denotar interés por los espacios urbanos marginales, el cine se aleja completamente de estas vistas bien sea por cuestión estética o bien porque depende en exceso de las ayudas gubernamentales de un régimen que para nada quiere promocionar las zonas más deprimidas y derrotadas de la ciudad de Madrid. No obstante, en cierta manera esto no es

así, puesto que como hemos visto anteriormente, el realismo cinematográfico español incide en determinadas áreas concretas del centro de la ciudad que sí presentan una imagen desalentadora e insalubre (*Surcos, El inquilino, Fulano y Mengano, El mundo sigue...*). Las barriadas que envuelven en especial la zona sur de la ciudad, levantadas a partir del éxodo masivo de habitantes del campo que vienen a la capital en busca de un futuro mejor, son claves para entender y comprender en su totalidad el funcionamiento de una ciudad que además cumple un destino político y social. Si, además, el cine de Eloy de la Iglesia se articula en torno a la crítica constante del capitalismo patriarcal que fomenta el régimen franquista, posteriormente la joven democracia, es normal entonces que su mirada se posicione (de una manera artificiosa) no con los burgueses y la clase acomodada –curiosamente a la que pertenece él por su *status* social– sino junto a la de los sumisos y entregados que se enfrentan desde el

descampado al poder absoluto del espacio urbano. Madrid, en el cine del realizador vasco, es un telón de fondo castrador e intolerante, más de día que de noche, y por eso los personajes que ponen en jaque a la ciudad son los que no han establecido aún con los lugares cotidianos ningún tipo de pacto. Pequeños salvajes que viven al borde de la clandestinidad y que son capaces de fingir normalidad durante el día, en trabajos remunerados y debidamente ordenados, para luego, una vez rotas las reglas del juego, evidenciar sus verdaderos impulsos.

La dialéctica del cine de Eloy de la Iglesia no se esconde, entonces, en la confrontación de campo y ciudad, sino que la lucha se produce desde dentro del espacio urbano: los parámetros ciudad y extrarradio rigen su obra. La ciudad pertenece a la esfera de lo cabal, de ella emana la ley y el orden, mientras que el extrarradio se rige por un estatuto irracional, el deseo es su única necesidad. En consecuencia, su cine parece estar siempre presidido por

dos tipologías de personajes que con el paso del tiempo se van haciendo más estridentes: en primer lugar, los modelos procedentes de una burguesía acartonada que se introducen en territorio hostil; y en segundo lugar, aquellos seres marginales de juventud desbordada -por los que Eloy de la Iglesia siente especial predilección-, y que se adentran en la ciudad buscando venganza por sus maltrechas vidas. Desde esta perspectiva, es entendible que los dos modelos de personajes rara vez se encuentren en los espacios cotidianos de la ciudad; el espacio urbano preferido es aquel que no está definido, el espacio ambiguo y libre de rémoras, aquellos lugares y no lugares anónimos que pueblan barrios y barriadas. Los personajes transitan parques, plazoletas recónditas, calles que pudieran ser mil calles, y en todo casi si bucean por el centro de la ciudad lo hacen de noche, acelerando el pulso, contando los pasos para encontrarse frente a frente con el deseo. El “carnicero” de *La semana del asesino* es lo que hace: pasear por la Gran Vía en noche

cerrada, sentirse seguro entre el deseo y la seducción de los bajos fondos, pues tras los escaparates se esconde un apetito insaciable. No es en absoluto nueva, en este sentido, la identificación de la ciudad y su extrarradio con las figuras de Eros y Tanatos. La obra de Eloy de la Iglesia está dotada de estos impulsos porque habitualmente es un cine hecho a base de pulsiones. Es difícil explicar de dónde procede este apetito, pero el realizador vasco se siente conmovido se siente cercano a ello.

Fue un fenómeno inevitable. Hay un mimetismo en lo escabroso, y vas entrando en unas áreas de sordidez alucinante. Es un miedo incontrolado que no deja de atraerte. Yo descubrí en mí mismo eso de lo que tantas veces te permites hablar y opinar: lo marginal<sup>96</sup>.

---

<sup>96</sup> Eloy de la Iglesia en  
<http://www.elmundo.es/magazine/m78/textos/eloy1.html>



Tenemos así, de nuevo, que la experiencia vital del director sobre la ciudad es la experiencia que va a ir vertiendo sobre parte de su filmografía. Se le podrá acusar a Eloy de la Iglesia de director panfletario, de descuidado guionista, de redundar una y otra vez en sus obsesiones escabrosas; otros añadirán que su cine es tosco y está mal acabado, pero realmente nada de esto es importante, ya que Eloy conocía a la perfección sus deméritos y sus errores. Lo que sí nos interesa reseñar de su persona es la absoluta sinceridad con la que encara sus trabajos. En un periodo convulso y cambiante como el de los años setenta, enclavado en una industria cinematográfica caprichosa y exigua, de la Iglesia transita entre el melodrama de alcoba y el thriller urbano. Pero, con todo, alguien pudiera decir que

sus historias bien pudieran habitar otras ciudades al no reflejar la topología clave de Madrid; en ese caso, se estaría faltando a la verdad, pues si hay un cine hijo de su tiempo, deudor del contexto social y político de una capital que está mudando de piel, ese es el cine de Eloy de la Iglesia. Su percepción parcial y plural de la ciudad, su tiempo histórico, está contenido en sus relatos.



#### **4.5.4. La semana del asesino**

##### **4.5.4.1. Sinopsis**

Marcos (Vicente Parra), un joven obrero que trabaja en el Matadero municipal, vive con su hermano Esteban en una chabola situada en medio de un barrio de nueva construcción, en el extrarradio de Madrid. Marcos tiene una novia, Paula (Emma Cohen), la cual está movida por dos obsesiones: que su novio, mucho mayor que ella, le pida matrimonio y que además ascienda de posición social. Una noche de verano, tras un encuentro desafortunado con un taxista, Marcos acaba con la vida del conductor ante los ojos de Paula. La pesadilla no ha hecho más que empezar para Marcos... y para todas sus víctimas. Tras este crimen, y alentado por la falta de comprensión de Paula que le pide en todo momento que se declare culpable ante la policía, Marcos se mete en una espiral de violencia que le hará

sentirse un auténtico asesino. Sus impulsos destructivos le llevarán a matar a Paula, al padre de esta, a su hermano Esteban y a la novia del hermano. Su última víctima será Rosa, una amable y seductora tabernera que siente atracción por la masculinidad de Marcos. Sin embargo, hay alguien que parece amansar a la *fiera*: se trata de Néstor (Eusebio Poncela), un joven vecino que habita en los pisos de lujo de nueva construcción que están asolando la antigua barriada. Néstor, un muchacho sensible y extraño, todo un niño de papá que sueña con ser guionista, espía a través de sus prismáticos los movimientos de Marcos. Pese a todas las diferencias sociales que les separan, Marcos y Néstor son dos espíritus solitarios que se van a entender a la perfección. Tras una intensa noche de revelaciones y alcohol, Marcos, abrumado por la realidad que le rodea decide llamar a la policía para declararse culpable de seis asesinatos.

#### 4.5.4.2. Ideación y estructura del proyecto

Para cuando Eloy de la Iglesia se propone rodar *La semana del asesino*, el joven director vasco ya es conocido dentro de la industria cinematográfica española como ese muchacho de gustos raros que acaba de estrenar dos películas enigmáticas y claustrofóbicas (*Algo amargo en la boca* y *El Techo de cristal*). Sin embargo, tal y como cuenta nuestro protagonista, la idea de *La semana del asesino* ya llevaba varios años rondándole por la cabeza. Incapaz de elaborar un guion que se salvase mínimamente de las garras del aparato censor, de la Iglesia prefiere esperar unos años y presentar su propuesta más personal cuando ya cuenta con un tímido reconocimiento.

Es un guion que llevaba años intentando hacer y, sin el éxito de *Techo de cristal*, cuando me encuentro con que puedo hacer la película que quiera, no se hubiera

podido montar, y no tanto por problemas económicos, sino por los de la censura. En un momento lo habíamos presentado al Ministerio y lo prohibieron de forma tajante (Aguilar y Llinás, *Ibíd.*, p. 109).

Si algo hay de cierto en las palabras del realizador vasco es que *La semana del asesino* es un deseo largamente acariciado por lo que tiene de proyecto personal. Son constantes los guiños en la película para llegar a comprender que, en cierta manera, de la Iglesia se siente cercano a la posición acomodada del vecino, y *voyeur*, Néstor. Al igual que Néstor, interpretado por un sutil y eficaz Eusebio Poncela, el director vasco también espía a los muchachos que juegan al fútbol en el descampado –claro homenaje a la poética homo-erótica de Pasolini- y siente especial predilección, así lo demuestran unos constantes primeros planos, por un robusto y masculino protagonista que se pasa media cinta sin camisa o en camiseta. [Foto

110]. Pero lejos de esta estética varonil y pringosa, donde la testosterona brilla en abundancia, *La semana del asesino* también es “un proyecto muy personal” porque por primera vez Eloy de la Iglesia está planteando una historia con carga ideológica.

Foto 110



Aunque el desarrollo de la diégesis en ocasiones es algo torpe, y pese a que la dialéctica establecida entre el

obrero y el *señorito* está demasiado encorsetada, el director propone una historia que ya no se queda en simple postura ética, sino que posee una dimensión política. Sin embargo, anotemos algo importante, parece ser que, como le dice Eloy de la Iglesia a Castro, el rodaje de la película está en marcha cuando todavía los responsables de la censura previa no han emitido un juicio definitivo sobre los aspectos más *dudosos* de esta trama ambigua.

*La semana del asesino* se empezó a rodar sin que tuviésemos el cartón de rodaje, ni cartón de censura, y resulta que la prohibición del guion nos llegó cuando llevábamos tres semanas de rodaje. Puedes imaginarte el increíble lío que se organizó. Se habló de dejar la película, de parar el rodaje y Vicente Parra se puso histérico. Cuando se fueron tranquilizando los ánimos, llegamos a la solución de que Antonio Fos escribiera un guion —que yo nunca llegué a leer- y que era el que se mandaría a



censura, y que fue el que aprobaron. Las complicaciones vinieron después, porque la película tal y como se exhibe en España tiene 64 cortes y está realmente desfigurada (Castro, *Op. cit.*, pp. 227-228).

Llama la atención que Eloy de la Iglesia apenas cuente nada de estas penurias restrictivas a Aguilar y Llinás en la entrevista que les concede en 1996, pero quizá esta distracción debamos achacársela al paso del tiempo y a que, en definitiva, la película logró salir adelante con gran predicamento, en especial, en otros países europeos. Lo que sí parece evidente es que de la Iglesia siente la necesidad de rodar esta historia cueste lo que cueste y pese a quien le pese. *La semana del asesino*, por encima de *El techo de cristal*, que en taquilla y en repercusión funcionó más que correctamente, es la carta de presentación de un director que pretende establecer una línea temática definitoria que encauce, a partir de entonces, buena parte

de su filmografía. Pero si su anterior filme le posibilita llevar a cabo este *thriller* sangriento, mezcla de *giallo* a la española con realismo sucio y obsceno, es gracias también al papel desempeñado por Carmen Sevilla. La actriz andaluza, imagen de un cine folklórico adscrito en cierta manera a los postulados del régimen, inicia, en plena madurez, una serie de colaboraciones con Eloy de la Iglesia justo cuando su carrera parece situarse en un punto muerto. Pese a que la interpretación de Sevilla adolece en determinados momentos de falta de naturalidad y de destreza interpretativa, su perfil sereno y la voluptuosidad que transmite su imagen logran convencer a un público que se rinde (de nuevo) ante la fotogenia de una auténtica *star system*. En busca de un parecido reconocimiento, después de haber encarnado el papel de rey doliente en las simplonas, pero triunfantes, *¿Dónde vas, Alfonso XII?* y *¿Dónde vas, triste de ti?*, el actor Vicente Parra decide

colaborar también con Eloy de la Iglesia. El veterano actor busca una segunda edad de oro interpretativa. [Foto 111].

Foto 111



Un poco por el mimetismo con el caso de Carmen Sevilla, porque quería dejar de ser Alfonso XII y que le dieran el premio del Círculo de Escritores Cinematográficos. El papel no le iba nada, pero yo entendía que hacer la película era una especie de antojo y

que rodarla como estaba previsto, con un actor mucho más joven, como de dieciocho años, era imposible. Yo tenía cierta amistad con José Truchado, el otro productor, (...), lo que ayudó a apuntalar el proyecto (Aguilar y Llinás, *Op. cit.*, p. 110).

Parra asume en esta historia un doble riesgo: no sólo va a ponerse en la piel de un personaje que se encuentra en las antípodas de su modelo interpretativo, sino que además asume las labores de productor ejecutivo. Aunque como revela de la Iglesia a Castro (1972, p. 227): “El productor real de la película no era [José] Truchado, sino Vicente Parra, porque fue él quien puso el dinero”. Paradójicamente, como podemos descubrir en las palabras del director, el personaje de Marcos no está pensado en un principio para que lo desempeñe un actor maduro, sino que la fisonomía de este asesino se corresponde, según la idea inicial de Eloy de la Iglesia, con la imagen de un joven atractivo y

lozano. En el caso de haber podido llevar a cabo esta versión, desconocemos entonces qué edad hubiese aparentado el vecino *voyeur*, pero algo nos dice que muy posiblemente este personaje asumiría una apariencia muy cercana a la que tenía el realizador vasco en ese preciso momento.

Podemos concluir en primera instancia, por tanto, que *La semana del asesino* es una película largamente buscada por Eloy de la Iglesia, y que posiblemente sin su consecución la filmografía del director vasco se hubiese visto alterada de alguna manera. En ella anidan una larga lista de obsesiones que prevalecen en parte de su cine, y aunque el argumento se ve afectado por los rasgos de un género confuso pero descarado, esta cinta demuestra cómo el tardofranquismo permanece en guardia hasta sus últimos momentos. De la Iglesia tuvo que aceptar más de sesenta cortes, y no sólo eso, sino también un final abrupto que condiciona que el asesino, después de haber estado

rechazando entregarse a la policía durante todo el filme, sea él mismo, desde una cabina telefónica, quien llame a los agentes para reconocer sus crímenes. Entendemos el desprecio, en este sentido, de De la Iglesia a las intrusiones de la censura, pero curiosamente en este caso no nos parece descabellado que el personaje de Marcos, mecido por la irracionalidad y atenazado por el miedo –por el miedo que le provoca vivir, no por el miedo a seguir matando- sea el que, llegado el momento de la desesperación, se entregue a la justicia.





#### 4.5.4.3. La retórica de *La semana del asesino*

La osadía de De la Iglesia es que pretende hacer, desde un primer momento, un cine de tesis político con los mimbres del melodrama y el folletín; con referencias todas en exceso populares, sin prácticamente alimentar las teorías marxistas que ilustran su militancia. Aunque el personaje del obrero pudiera mantener una lucha ideológica, el realizador vasco desplaza esta inquietud a Néstor, el vecino ilustrado, el señorito protegido, que pese a no tener porqué luchar por una conciencia de clase, se muestra más leído y en ocasiones dispuesto a abrir debates acerca de la realidad social. Sin embargo, la ausencia de un discurso elaborado por parte de Marcos, quien se muestra rebelde tan sólo con los de su propia condición, evidencian una crítica directa del realizador a los postulados teóricos del comunismo: el mensaje de insurrección no está llegando a los que tienen que llegar. Sin embargo, *La semana del asesino* no es una

película política al uso, se acercaría más en todo caso, usando la acertada terminología de Monterde (1978), a un tipo de cine de “reconocimiento”, más que de “conocimiento”. Incluso a nuestro modo de ver, aunque De la Iglesia pertenezca a un sector de la izquierda transformador, su radicalismo, así como su querencia por estructuras propias del cine de género, le impiden en todo caso formular una película de ensayo. A lo que sí puede optar esta cinta es a convertirse en un folletín de carácter panfletario, pero aún no en esencia, puesto que estamos ante el inicio de la carrera de De la Iglesia y su estilo aún tiene que ser perfeccionado. Como veremos más adelante, y ya en periodo democrático, *El diputado* sí que puede atender al concepto claro y limpio de panfleto cinematográfico.

De ahí que los grandes conflictos se encarnen en personajes emblemáticos (que no esquemáticos), porque

dicha operación simbólica no les sustrae de sus contingencias humanas de constituirse en héroes *in fieri*. Esa humanización queda reforzada al sufrir los protagonistas heridas más propias de la poética melodramática, tanto de carácter individual (adolescencia, homosexualidad, carencias afectivas, ausencias de madre...) como de alcance social (marginalidad, paro, droga) [Hernández Ruiz y Pérez Rubio, 2004, p. 66].

Con todo esto, lo que más nos interesa de *La semana del asesino*, atendiendo al discurso que esconde su aparato retórico, es que este relato pertenece a un género difícil de catalogar. Mientras que es obvio que la historia descansa sobre las bases del melodrama, subrayadas en ocasiones por un tono y una armonía castizas, algunos teóricos ven en el filme influencia decisiva del realismo cinematográfico español, mientras que el director habla de cinta de terror con pequeñas incursiones en el humor

(entendemos que humor negro, claro está). Un celuloide tan pegado a tantas explicaciones sólo puede atender a la enredada mirada de un director que, preocupado por la realidad social, simpatizante de un partido comunista, atiende también a los devaneos propios de la burguesía acomodada y demuestra un gusto amplio en materia de ficción. Vamos, lo que se dice un tipo interesante. Mención aparte merece la catalogación de película de terror, pues si bien este término fue usado por el mismo director para motivar a los espectadores a ir al cine para ver su película, y usado además en media Europa para catalogar a esta cinta como una de las más espantosas del cine español, entendemos que los objetivos que persigue este género tan manido no se cumplen en esencia en la pantalla. El asesino no asesina por asustar, pues conocemos desde los primeros minutos de filme cuáles son las razones que le llevan a practicar esta clase de crímenes tan sádicos. Más curioso nos parece que De la Iglesia asienta, ante las

preguntas de los periodistas de *Contracampo*, que su cinta también esboza pequeñas pinceladas de humor. Sin embargo, su contestación no es especialmente descriptiva a este respecto:

Sin duda. Allí aparecían ya algunas de las características posteriores de mi cine y algunos rasgos que luego han salido en el cine español. Por ejemplo, es la primera vez en el cine de este país en que el protagonista es un obrero, y un obrero en el ejercicio de su clase, que mata en tanto que obrero... (...) Hasta *Navajeros*, *La semana del asesino* ha sido mi película mejor distribuida en el extranjero: he visto copias dobladas en inglés, francés, alemán, lo cual era entonces realmente insólito. Recuerdo que en Berlín, donde la pasaban fuera de concurso, la distribuidora alemana daba unas bolsitas como las de los aviones, con el anuncio de la película, para que la gente pudiera vomitar... (Llinás y Téllez, *Op. cit.*, p. 29).

Efectivamente, lo que sí encontramos en *La semana del asesino* es una curiosa influencia del llamado *giallo* italiano. Para Lazo (2007, p. 205): “El *giallo* toma su nombre de una colección de libros de bolsillo de portada amarilla; *giallo* significa amarillo en italiano. Las novedades en esta nueva etapa del horror fueron los asesinatos explícitos filmados desde una cámara subjetiva, homicidas vestidos con ropa y guantes oscuros y tramas vistas desde los ojos del héroe”. [Foto 113]. Este subgénero sangriento, que se populariza en el cine italiano a partir de los años sesenta, destaca por sus escenarios urbanos, por la predominancia de ambientes nocturnos y degradados, así como que por lo general las primeras víctimas suelen ser mujeres jóvenes de edades comprendidas entre los 20 a los 35 años.

Las localizaciones son ciudades italianas, normalmente en reductos casi suburbanos o periféricos, calles oscuras y estrechas, edificios antiguos en estado

deplorable. En estos espacios, la muerte se manifiesta durante la madrugada, el asesino no escoge en casi ninguna ocasión actuar a plena luz del día, con esta fórmula aumenta la dosis de terror y angustia de cada crimen (Esquinas, 2009, p. 181).

Cuando hablamos de curiosa influencia del *giallo*, es porque, como se ha podido entender, *La semana del asesino* no cumple todas las condiciones que este subgénero impone. Ni el asesino viste ropa y guantes oscuros –todo lo contrario–, ni tampoco efectúa sus crímenes durante la madrugada, ya que la mayor parte de ellos los lleva a cabo a plena luz del día. Lo más llamativo de De la Iglesia es que consigue *españolizar* los mecanismos de esta tipología de cine de terror, y aunque es obvio que los elementos discursivos del filme se mueven por este terreno, incluida la presencia en la tragedia de lo sensual y lo íntimo (Esquinas, 2009), *La semana del*

Foto 113



*asesino* está localizada y ambientada en un espacio que tiene más de realismo social español (infame) que de macabro laberinto a la italiana. Con el paso del tiempo, De la Iglesia puntualizaba algunos aspectos referidos a esta tradición española esperpéntica:

Es curioso, pero en los años 50 en el cine español salían muchos pobres, a veces vestidos de forma demasiado decente, pero con chabolas, incluso en películas muy reaccionarias, en un cine cristiano que en el fondo no estaba muy alejado del cine marxista. Pero cuando surgió el desarrollismo, cuando vinieron los tecnócratas, fue barrido de la pantalla todo lo que podían ser residuos de cine cristiano o falangista radicalizado, como *Surcos* o *El inquilino*. El cine de izquierdas no incidió en el tema, y las películas de Bardem, por ejemplo, estaban más centradas en las capas medias, en la pequeña burguesía. Al cabo de los años he llegado a la conclusión de que los protagonistas de toda película se

acaban adueñando de ella, de que, por muy crítico que uno quiera ser con un estrato social, éste acaba justificado. (...) En *La semana del asesino* tenía la convicción de que dar el protagonismo a determinada clase social era algo revulsivo (Aguilar y Llinás, *Op. cit.*, p. 111).

Revulsivo o no, lo cierto es que lo que más imprime carácter realista al filme es precisamente su localización, el espacio urbano donde enmarca De la Iglesia a sus protagonistas. Ni siquiera el interior de la chabola del obrero puede llegar a darnos una sensación tan directa como la que ilustran los planos recogidos en el descampado. Es precisamente ahí, a partir de la dialéctica que se establece entre ciudad y extrarradio, cuando se comprende que la importancia de esta película no radica en el intento de reflejar el comportamiento moral de una época, sino en



presentar un espacio urbano concreto que funciona también como *producto (social)*.

Sin embargo, por debajo de todas estas apreciaciones, una vez más, lo que quisiéramos resaltar es la pugna dialéctica entre el proletariado y la burguesía. La figura retórica que se activa en todo momento en *La semana del asesino* es la de la comparación, aunque como este balance de ideas está tejido con los hilos del melodrama, De la Iglesia hace uso también de la hipérbole. En este caso, la exageración también proviene del radical alejamiento que el realizador vasco propone de su cine frente a las consabidas tendencias cinematográficas de la época. A pesar de su *formación discursiva* diferente – término expuesto por Foucault –, o precisamente por ello, su cine se ubica en una tierra de nadie que se parece en exceso al arrabal donde se sitúan la mayoría de acciones de la cinta.

#### **4.5.4.4. Simbología de la imagen de Madrid en *La semana del asesino***

Los títulos de crédito de *La semana del asesino* ya revelan una lucha de clases representada en las construcciones que pueblan el suburbio madrileño. En un terreno baldío, donde abundan los tonos ocre y paja, limítrofe a la urbe, se levantan nuevos edificios de construcción vertical que asolan las pocas chabolas que aún mantienen sus formas dispersas por los terrenos vacíos. A diferencia del cine desarrollista, saturado de monumentos y calles de primer orden, el tardofranquismo se revuelve en las esquinas de la gran ciudad; los barrios proletarios, los de nueva construcción, los suburbios residuales, son la mano de obra barata que alimentan los sueños del espacio acomodado. No es casual que el cine realizado bajo el dominio de los tecnócratas, salvo alguna rara excepción, esté representado por cuatro muchachas de la Cruz Roja,

en exceso sonrientes, que circulan por la ciudad con donaire y salero. Y sin embargo, en líneas generales, el tardofranquismo, periodo repleto de incógnitas, propicia tramas sórdidas y oscuras, repletas de personajes taciturnos que ocultan algo, que no saben manejarse, al fin y al cabo, con la realidad (aunque bien que pertenecen a ella).

El caso es que los resultados de esta lenta pero inexorable liberalización no se produjeron con la rapidez que algunos auguraban con cierta ingenuidad; de hecho, estas concesiones sirvieron tan sólo para permitir de manera progresiva los desnudos en nuestras pantallas (se trataba, no obstante, de un logro sintomático y cargado de connotaciones: el desnudo como proyección de libertad) y tolerar –no sin prevención ni falta de mecanismos defensivos– la aparición de discursos reveladores de una

cierta disidencia ideológica (Hernández Ruiz y Pérez Rubio, *Op. cit.*, pp. 24-25).

Parece un hecho evidente que si el cuerpo desnudo comienza a tomar forma en los discursos fílmicos de esta década, la realidad más próxima e improvisada también lo haga en el panorama fílmico español. A las películas que se desarrollan en otras autonomías, lejos del poder centralizador de la capital, les acompañarán un conjunto de cintas que señalan la situación sociopolítica de la periferia de las grandes ciudades. Madrid, como representante durante cerca de cuarenta años del régimen dictatorial, contempla con recelo y simpatía el despertar de las barriadas que se localizan próximas al centro de la ciudad. *La semana del asesino*, por tanto, es un ejemplo del paso de la ciudad compacta a la ciudad fragmentada, donde los límites aún permanecen ambiguos como también lo son las emociones que emanan de los protagonistas masculinos del



filme. En la cinta de Eloy de la Iglesia, Madrid permanece en el horizonte; al igual que Néstor espía a través de sus prismáticos a Marcos, la gran ciudad vigila los movimientos de los dos “disidentes”.



Foto 114

Es importante constatar, no obstante, que el paisaje que revela la cinta de De la Iglesia todavía no es un modelo construido, definitivo, sino que precisamente se encuentra en un momento de máxima tensión, cuando los mecanismos de las estructuras urbanas pretenden dominar una zona salvaje y ajena al civismo de la ciudad. [Foto 114]. Ciertamente no es extraño imaginar que si volviéramos un lustro después del rodaje a los descampados de la cinta, ya no encontraríamos a jóvenes jugando al balón sino a muchachos nadando en las flamantes piscinas de sus urbanizaciones. Esa evidente dominación, también podríamos hablar de “uniformización”, es la que revela el final de la película –impuesto por la censura–, cuando Marcos, atenazado por el miedo, vencido en definitiva por la ciudad, se entrega a la policía tras realizar una llamada insólita.

Resulta significativo que una de las características más evidentes de la ciudad sea la identidad (Alison & Peter,

1953). La identidad es una cualidad esencial para garantizar ciudades creativas y ágiles. La identidad se manifiesta en los elementos más señalados del espacio urbano: la calle, la plaza, las viviendas especiales... La pérdida de identidad de una ciudad es el comienzo de una pesadilla. La posibilidad de que el suburbio posea identidad está en entredicho; por su propia naturaleza, el suburbio es caprichoso, no contiene elementos característicos que le acerquen a la esencia urbana, las barriadas no comprenden, generalmente, la historia, porque están viciadas por un tiempo presente. La posibilidad de que el poblado chabolista de *La semana del asesino* haya perdido para siempre su identidad es considerable. Apenas tres refugios y un mesón sustentan la peculiar naturaleza de lo que antes, posiblemente, pudo ser una arrabal digno. Un seguimiento de la personalidad de Marcos, el protagonista, nos hace concluir que él encarna la imagen del extrarradio de Madrid. A primera vista es un tipo duro, imperturbable, un macho alfa, obrero que trabaja en el

Matadero y que no se deja dominar por los dictados burgueses de una novia demasiado inexperta; sin embargo, Marcos, una vez iniciado su particular descenso a los infiernos, demostrará que está falto de identidad, que no se conoce, se tambalea, se muestra incómodo con todo lo que le rodea... La no identidad de Marcos no está basada en la ausencia de la misma, sabe muy bien de dónde viene y a qué mundo pertenece, pero su sensación de pérdida, tal vez de abandono, va de la mano de un paisaje que también se encuentra en plena descomposición. La destrucción de la identidad espacial pasa también en esta cinta por la aniquilación de la identidad afectiva. Todos los sujetos que son asesinados por Marcos, sin ningún tipo de miramiento y con prácticas cercanas al matadero en el que trabaja, pertenecen al ámbito familiar del asesino, a excepción de la primera víctima, un anónimo taxista que representa en cierta manera el carácter represor de la sociedad.



CALDOS  
FLORY

*Caldos*  
FLORY

Pese a la brutalidad de sus actos, De la Iglesia le descarga en cierta manera de todo sadismo cuando afirma que: “No es un psicópata, uno de estos asesinos en serie que después se han puesto de moda. Casi mata por aquello de que una mancha con otra más grande se quita” (Aguilar y Llinás, *Op. cit.*, p. 114). Pero bien sabemos que por encima del relato establecido, el cineasta vasco hace prevalecer el ambiente sórdido de aquel paraje; incluso a día de hoy la fuerza que destila la cinta proviene no tanto de su trama – aún cuando pocos se hayan atrevido posteriormente a mezclar tantas piezas poderosas–, como sí de la capacidad de un espacio semi-urbano para revelar crudeza, marginalidad real y, al mismo tiempo, curiosamente, cercanía.

Puede que, por último, esta cercanía de la que hablamos esté contenida en la extraña relación, afectiva más que amistosa, que establecen Marcos y su vecino Néstor. Si el paraje marginal está dotado de toda clase de

significados, como hemos ido viendo hasta el momento, quedaría citar un último punto que tendría que ver con la identidad sexual de los personajes. Mientras que Marcos vive en una ambigüedad permanente, más ahora que se encuentra en plena descomposición de su integridad, Néstor es evidente que cultiva un tipo sensibilidad homo-erótica muy alejada de la representación que por entonces (desgraciadamente) el cine español concedía a los homosexuales. Sin embargo, Néstor también va a codificar el espacio geográfico en el que habita para dotarlo de un nuevo significado. Así como la práctica del *cruising* es algo habitual en los ambientes homosexuales, especialmente en aquellos donde la represión y la falta de libertad impiden una normalización de su discurso, el personaje interpretado por Eusebio Poncela se pasará media película merodeando por los terrenos del descampado con la excusa de sacar a su perro. De esta forma, tanto Marcos como Néstor se convierten en dos desplazados que se encuentran

fortuitamente, o no, en un espacio libre de ataduras morales y de miradas ajenas. Los dos parecen entenderse a la perfección a partir de lo que no se dice, desde aquello que no está revelado, y no será hasta la resolución de la película que entendamos que si Marcos y Néstor no viven una relación sentimental, o por lo menos puramente carnal, no es tanto por la situación alarmante en la que se ve envuelto Marcos como sí por la diferencia social que les separa.

Más de cuarenta años después, *La semana del asesino* sigue perfilándose como uno de los relatos más explícitos que en nuestro cine se hayan rodado sobre la tensión (caníbal) entre la ciudad y sus márgenes. Una película en exceso personal que, como bien explica De la Iglesia, llegó a ocasionarle mucho desgaste físico y psicológico. [Foto 116]



Foto 116





Wang

#### **4.5.5. *El diputado***

##### **4.5.5.1. Sinopsis**

Madrid, últimos años de la década de los setenta. Bajo una convulsa realidad política, Roberto Orbea (José Sacristán) es un diputado, de profesión abogado, que está cumpliendo prisión por pertenecer al Partido Comunista Español. En la cárcel conoce a Nes, un joven chapero venido de los suburbios madrileños con el que mantiene relaciones sexuales. Tras salir de prisión, Orbea regresa a su hogar, donde le espera su mujer y antigua compañera de partido, Carmen (María Luisa San José). Carmen conoce el pasado homosexual de su marido, quien por represión social y por miedo a ser expulsado de las bases dirigentes del partido nunca llega a explicitar su condición. Un día antes de que Orbea vaya a ser elegido diputado en las primeras elecciones democráticas de España, en plena

Transición, el político decide narrar su vida privada ante sus camaradas para evitar que un sector de la ultraderecha manche su imagen. Tras ser elegido diputado, Orbea, desde la tribuna del Congreso, lanza una iniciativa parlamentaria para luchar contra el terrorismo de toda índole, poniendo en especial el punto de mira sobre los grupos y partidos fascistas que a través de la coacción y la violencia aún intimidan a determinados sectores de la población. Ante esta decisión, un grupo de dirigentes reaccionarios urde un plan para acabar con la carrera política del joven diputado: Nes, compinchado con un sector fascista de la policía, les presenta a Juanito, un adolescente menor de edad, proveniente del extrarradio, que seducirá a Roberto por dinero para que posteriormente todo el escándalo salga en la prensa.

Pero el plan de los corruptos se tuerce cuando Juanito descubre en Orbea un afecto de verdad. La relación, lejos de convertirse en un encuentro de una sola noche, se

consolida cuando también entra en el juego Carmen, la mujer del diputado. El matrimonio y Juanito forman en la intimidad un extraño triángulo sentimental que, sin embargo, funciona a la perfección. Coaccionado por los ultraderechistas, con temor a sus represalias, el menor confiesa a Orbea la trama en la que anda metido. Cuando el plan parece que va a ser desmantelado, el joven es asesinado por los disparos de los fascistas en mitad de la casa “secreta” donde mantiene las relaciones con el político. Roberto descubre la escena y entiende que, a partir de ese momento, todo su mundo – el político y el sentimental– va a comenzar a desmoronarse. Tras confesarle su estado a Carmen, decide acudir al mitín donde va a ser nombrado secretario general del partido para contarles a todos sus camaradas las verdades y hechos que conforman su vida.

#### **4.5.5.2. Ideación y estructura del proyecto**

Resulta algo evidente apuntar que mientras que *La semana del asesino* es una película realizada y estrenada bajo el yugo del régimen franquista, *El diputado* nace en el marco de la recién estrenada democracia. El modelo transicional desarrollado en España, que justamente recibe el nombre de Transición, basa su fuerza en una reforma pactada que si bien permite partir de un escenario nuevo libre de distensiones, al mismo tiempo se ejecuta desde un pacto de silencio que invisibiliza y deja al margen muchas realidades e injusticias. De esta forma, las elecciones del 15 de junio de 1977, a las que se presenta un recién legalizado Partido Comunista, se convierten en la primera legitimación del aparato democrático. Es precisamente dentro de este ambiente transformador, escenario que también se traduce en una industria cinematográfica cambiante, cuando Eloy de la Iglesia estrena su decimotercer largometraje, un trabajo



ideológico de carácter panfletario. De esta forma, el cineasta vasco expresa su militancia política comunista a través del cine, en una cinta que por mucho que se sitúe en los parámetros progresistas, se convierte desde el primer momento en una obra crítica con todos los sectores ideológicos de la democracia, incluidos los próximos a su pensamiento.

Creo que es una de mis películas más maduras; está hecha hasta las últimas consecuencias, pero sin ninguna imprudencia. Consideraba que lo que hacía había que hacerlo (Aguilar y Llinás, *Op. cit.*, p. 141).

Lo interesante es que, quitando esta breve pero firme explicación, apenas existen argumentos del director que expongan en profundidad los verdaderos motivos que le llevaron a poner en marcha una historia tan “polémica” como la de *El diputado*. Conociendo la obra del cineasta es

evidente que una vez más su cine resulta de una necesidad realmente personal: la de mostrar con imágenes aquello que todavía no puede ser revelado. No importa que la recién estrenada democracia traiga cánticos de esperanza, De la Iglesia pertenece a ese tipo de hombres que cuestiona en todo momento la realidad. Su cine no acepta ningún dogma, y en todo caso su única máxima parece guiarse por la exigencia de mostrar al espectador aquello que la cinematografía española evita continuamente.

Lo que sí parece evidente es que a partir de *El diputado* el cineasta vasco se va a alejar poco a poco del realismo metafórico, para entregarse de una forma desmedida –hasta el punto de desaparecer de la escena artística– a un tipo de realismo mucho más directo y agresivo. En su nueva etapa los mecanismos de la ficción se aflojan, y allí donde antes había artificio y estructura sellada (algo motivado por el control férreo de la censura), ahora se revelan ambientes más sinceros y al mismo tiempo

más accidentales. Losilla explica a la perfección como dentro de un panorama cinematográfico polarizado, el cineasta vasco ejecuta un tipo de historias, simple y llanamente, porque se lo pide el cuerpo:

A partir de 1976, por el contrario, cuando el cine español se entrega a una progresiva europeización, cuando el acabado técnico de sus productos se convierte en una cuestión cada vez más importante, cuando la pulcritud de la *qualité* acaba dándose la mano –durante el reinado socialista– con el elegante desaliño posmoderno, la respuesta de De la Iglesia adquiere un matiz todavía más extremista. Nada de comedias sofisticadas, nada de dramas rurales que parecen vestidos por Armani, nada de decorativas adaptaciones literarias. En lugar de ello, películas en carne viva sobre la delincuencia y la marginación, denuncias políticas de inusitado radicalismo ideológico, incómodos discursos sobre el poder y sus ramificaciones, sangrantes relatos sobre la lucha de

clases. Y, por si fuera poco, narraciones en bruto que desprecian cualquier tipo de compromiso cultural o artístico, que se olvidan por completo del decoro estético burgués, que incluso pasan olímpicamente por encima de ciertas consideraciones relativas a la verosimilitud o la coherencia dramáticas, represores corsés expresivos impuestos por la clase dominante (Losilla, 1996, p. 74).

Su sorprendente visceralidad ya está presente desde el inicio de la película, en los títulos de crédito, donde se intuye a partir de las imágenes (estáticas) propuestas las dos líneas temáticas que vertebran el relato. Por un lado, numerosos primeros planos del paradigmático *David* de Miguel Ángel, ideal representación masculina de inspiración greco-romana, símbolo de belleza, y mayor exposición del desnudo viril; por otro, estampas proletarias con obreros con el puño en alto, representaciones de la lucha de clases y hasta la presencia de Lenin. Sin embargo, todo parece

indicar que de estos dos temas hay uno que le preocupa más al director, el de la identidad sexual. Su nombre aparece superpuesto sobre la imagen del miembro sexual masculino de la estatua renacentista. [Foto 117].



Foto 117

Ahí está la clave para entender *El diputado*: pese a tratarse de un panfleto con marcado acento político, estamos ante una cinta que pretende dar salida a lo que tantas veces en su cine tuvo que sugerir y no mostrar en su plenitud. *El techo de cristal*, *La semana del asesino*, en menor medida *Nadie oyó gritar*, son cintas que invitan a la confusión, que juegan con el espectador a la hora de presentar la identidad de sus personajes. La represión sexual que está presente en todos los filmes anteriores de De la Iglesia, repentinamente, en cierta manera, desaparece. El protagonista de *El diputado* vive en una continua revelación, tiene que explicarse en todo momento; es natural por tanto que el cineasta vasco opte por el uso de la voz en off en primera persona en determinados pasajes. El juego de confusión es tal que cuando vemos a Roberto Orbea ante el tribunal militar defendiendo como abogado a unos etarras, De la Iglesia opta por confundirnos con otro relato, aquel en el que vemos a Orbea sentando en el

banquillo de los acusados declarando ante el mismo tribunal su condición de homosexual.

Aunque en un principio podemos pensar, por el gran peso del contexto, que estamos ante una película de marcado acento político, el planteamiento de Eloy de la Iglesia esconde algo mucho más profundo, la reconciliación (personal y social) con la identidad sexual tras cuarenta años de persecución y represión. El escenario político es sólo una excusa –poderosa excusa– para que el cineasta vasco una vez más exponga su preocupación por las libertades personales. Si hay algo que Eloy de la Iglesia nos ha enseñado con su cine, lejos de técnicas y estructuras narrativas demasiado particulares, es que no hay nada como ser coherente con uno mismo. Precisamente esta sinceridad, por regla general, suele ser molesta y tiende a poner el dedo en la llaga en aquellas cuestiones del sistema que presentan disonancias o sinrazones. La obra de Eloy de la Iglesia, lejos de la misericordia del realismo social, un tipo

de cine que en ocasiones se presenta impotente por el abuso de un esteticismo exacerbado, es un cine combativo, siempre al margen de lo cotidiano. De la Iglesia juega desde dentro del sistema a buscarle las cosquillas al sistema: “Y, claro, mi cine sigue siendo un cine de oposición al sistema, un cine que no apoya la reforma, y eso lo hace incómodo para mucha gente” (Llinás y Téllez, *Op. cit.*, p. 34).

En el fondo, la estructura del proyecto, nacida de dos urgencias coyunturales del cineasta vasco, están perfectamente representadas en el espacio urbano madrileño. Una cuestión política de tal envergadura sólo podría tener base en la capital del Estado; asimismo la problemática de la identidad sexual se aprovecha de los recovecos anónimos de la ciudad. Pasaremos a continuación a tratar este asunto y a intentar discernir el papel que Madrid juega en este relato de poder y ocultación.

#### 4.5.5.3. La retórica de *El diputado*

Es muy posible que la revista *Contracampo*, editada y coordinada por Francesc Llinás, fuera la publicación que mejor entendió en su momento el cine de Eloy de la Iglesia. Desde sus páginas diversos autores expusieron argumentos que defendían la presencia de un aparato ideológico determinado en el cine del realizador vasco. José Luis Téllez, a partir de una crítica de *El diputado*, acercó la práctica expositiva del cineasta a las características del panfleto. Téllez (1979) asumía que los códigos retóricos empleados por De la Iglesia en esta cinta, en la mayoría de las ocasiones bastos y repetitivos, eran justamente los necesarios para transmitir de forma correcta al público un mensaje militante y rotundo. De esta forma, la crítica de Téllez concluye con una idea que, estando nosotros de acuerdo con ella, es difícil que pueda servir hoy en día para la aceptación popular de este tipo de textos fílmicos: “uno



Foto 118

acaba situándose a favor (o quizás en contra) de la película por razones éticas o políticas, y no estéticas. Ésa es, precisamente, la finalidad de todo buen panfleto”.

Como explica Torreiro (1996), el término panfleto denota en el lenguaje común un tono peyorativo, posiblemente generado por las clases pudientes y los

burgueses más clasistas. El panfleto atiende a un tipo de libelo mal impreso, generado de forma urgente, que pretendía entre los siglos XVI y XVIII, difundir aquellas ideas políticas y/o sociales que no gozaban de fácil predicamento. Tratándose por tanto de una publicación semi-clandestina es comprensible que el panfleto presentara un carácter revolucionario, en ocasiones agresivo, y que la reiteración de las ideas y el subrayado de las mismas fuese una constante de su estilo. Por lo tanto, el discurso retórico de De la Iglesia parece situarse en este camino: *El diputado* tiene la necesidad imperiosa de elaborar un discurso político y otro identitario y para llevar a cabo este activismo no vacilará en ningún momento en usar dispositivos panfletarios. [Foto 118].

De la Iglesia se sitúa conscientemente en un cine de tesis con el objeto de plantear puntos de vista de izquierda que no son enunciados explícitamente por los

sectores progresistas de la industria. Por ello, lejos de cualquier fórmula críptico-alegórica, el realizador guipuzcoano suele confiar en estrategias de melodrama, con aspectos heredados del folletín y del panfleto (Hernández Ruiz y Pérez Rubio, *Op. cit.*, p. 66).

Según García García (2007) no hay retórica sin discurso, y en el origen de la misma se asienta el acto de comunicar. El mismo título de la película ya nos invita a participar en un mitín; un diputado no hace otra cosa que desplegar discursos con contenido ideológico para luego, si las reglas del juego democrático lo permiten, llevarlo a la práctica. El protagonista de la cinta, Roberto Orbea, ocupa gran parte de su tiempo en hablar, dialoga continuamente con los otros, explica sus porqués, sus impulsos y sus miedos. De esta forma, la palabra se sitúa en el centro del relato, algo que también parece suceder en los pactos que fundamentan la Transición; sin embargo, la palabra de De la

Iglesia es directa y fluida, apenas se maquilla con los eufemismos que por regla general utiliza la política. El cineasta enuncia un modelo de ciudad preparada para el diálogo, para la exposición de ideas y sentimientos. La intención que le mueve para elaborar este discurso, entonces, nace de un propósito expositivo y didáctico. De la Iglesia, como hemos apuntado anteriormente, quiere visibilizar la homosexualidad partiendo de un ambiente muy concreto, la política. Y para ello utiliza a un diputado perteneciente a un partido que ya es legal, del que ya “se puede hablar”. Nótese que esta apreciación es importante: pues si bien el aparato discursivo de la cinta se ordena en base a dos temas, hay uno de ellos que por entonces ya forma parte del debate de la calle, mientras que el otro (el identitario) pertenece aún a una privacidad susurrante y desviada.

Curiosamente Eloy de la Iglesia inserta por primera vez un rótulo desconcertante al comienzo de la cinta. Sobre

fondo negro podemos leer las siguientes palabras: “Todos los hechos y personajes que forman parte del argumento de esta película son ficticios. Cualquier parecido o semejanza con la realidad es pura coincidencia”. Enseguida nos preguntamos qué significa este inserto en la película, pues conociendo el arrojo del director vasco no parece estar motivado por ningún tipo de miedo o preocupación. Es más, por la cinta vemos desfilar a toda clase de protagonistas reales (Juan Antonio Bardem, Ramón Tamames, algún que otro militante del partido...) que evidencian que precisamente no estamos ante el desarrollo de una ficción al uso. Es muy posible entonces que De La Iglesia persiga todo lo contrario: poner el acento sobre un suceso que presumiblemente sí que tuvo lugar entre las filas de algún partido de izquierdas. La mayor singularidad de la trama de *El diputado* reside en que la película es un gran *flash-back*; todo lo que el espectador ve, es lo que supuestamente Roberto Orbea contará en un congreso extraordinario a sus

camaradas. Su historia y sus recuerdos se detendrán en los momentos más traumáticos de su vida, esos que tienen que ver con su plano ideológico e identitario. Antes de que revele a los suyos su condición sexual, como confesión liberadora y redentora, los espectadores ya conocen su sentir y, por tanto, la cinta deja claras las intenciones pedagógicas que persigue Eloy de la Iglesia con este relato. Sin embargo, Torreiro (1996) va más allá al apreciar en esta curiosa solución de compromiso la insinuación de “que la intención del diputado es justamente la de confesar públicamente su historia, no para justificarse, sino sencillamente para evitar ser moralmente linchado”. Ahí reside precisamente la ambivalencia de este relato: el rechazo no sólo parece provenir del exterior sino que también puede encontrarse en el mismo seno del partido.

Pero si la estructura en cierta manera se organiza en torno a parámetros reconocibles del melodrama panfletario –una curiosa mezcla que nos permite ver escenas en las

que el diputado dialoga amablemente con el chapero Juanito como si fuese su profesor de filosofía–, lo más interesante del aparato discursivo de Eloy de la Iglesia es la normalización con la que pretende mostrar la liberación sexual. Es obvio que hoy hablamos de liberación sexual, desde la realidad de una España que ha equiparado todos los derechos en los homosexuales y que hasta ha aprobado el matrimonio igualitario, pero sin embargo a finales de los años 70 el tabú del sexo gay en la sociedad y hasta en el



Foto 119



cine nos invita a que hablemos de transgresión. Transgresión no con el sentido chabacano que hoy en día se le atribuye al término, demasiado manoseado y debidamente mal entendido, sino transgresión por la capacidad de romper las normas establecidas, por hacer evidente aquello que todavía provoca rechazo. Melero Salvador (2011) ha estudiado en profundidad la transgresión de algunos discursos elaborados por nuestro cine en plena Transición, y evidencia que el cine de Eloy de la Iglesia, un cine no erótico y con alto contenido político, contiene algunas de las primeras imágenes de sexo gay de nuestra cinematografía. [Foto 119]

Las escenas sexuales de *El diputado* tienen una fuerza doblemente transgresora, pues De la Iglesia juega al mismo tiempo con dos tabúes muy potentes, el sexo gay y el desnudo masculino, confirmando así la teoría de Highwater de que la sociedad patricarcal niega la

visibilidad homosexual con el mismo empeño que pone en esconder el desnudo masculino (Melero, 2011, p. 137).

Efectivamente, el discurso que propone el guion facturado por De la Iglesia y su colaborador habitual de esta época, Goicoechea, se aleja completamente de figuras retóricas como la metáfora o el símil para acercarse a aquellas que reiteran un carácter más evidente del texto. La repetición constante de las ideas, el subrayado de los cuerpos masculinos, la verbalización de los espacios anteriormente reprimidos..., son el mejor arma (pedagógica) con los que cuenta la película. De esta manera, la ciudad adquiere una nueva dimensión, se oxigena y se abre a una cultura gay que, lejos de situarse en la normalización que hoy en día practican los ciudadanos, al menos sí que estrena puntuales espacios de desarrollo y de convivencia. No obstante, es cierto que todavía el fantasma de la represión articula esta libertad, puesto que el político busca

contactos en los bajos fondos de Madrid, en zonas oscuras y espacios vacíos –a excepción del piso donde mantiene los encuentros con Juanito–, pero al menos el debate sobre la libertad sexual ya no sólo pertenece al ámbito privado sino que salta a la esfera pública.

Una de las características formales definitorias de la película reside en la elección de una planificación aparentemente normal, cercana a los postulados de la narrativa clásica, y sin embargo es fácil reconocer la utilización de recursos retóricos adscritos a la estética panfletaria. La reiteración de planos – contraplanos, la utilización de primeros planos y planos detalle (asociados por ejemplo al cuerpo masculino), y la sumisión del espectador a sentirse implicado en la propuesta ideológica del relato, parecen servir al subrayado de lo que se dice. A la pregunta de Llinás y Téllez (1981, p. 33) acerca de estas diferencias formales, Eloy de la Iglesia apunta algo sobre ellas utilizando una muestra clarificadora extraída de *El*

*diputado*: “Es como ese otro ejemplo que comentábais a propósito de esta película, cuando Pepe Sacristán [el actor que interpreta a Roberto Orbea] habla con la San José [la mujer del político]: la cámara está colocada como en cualquier escena normal de dos personajes que hablan, como en cualquier comedia americana. Lo que causa ese efecto es lo que está diciendo: que en este plano haya un diputado homosexual marxista diciéndole a su mujer lo desgraciado que es porque no puede tomar por el culo tranquilamente. No hay en realidad ningún desmadre de planificación, ningún procedimiento narrativo extraño”.

Pues bien, es esta radicalidad del mensaje y no tanto de las formas lo que da lugar a la posición panfletaria de su cine, que persigue no tanto la estilización de la vida urbana (algo que por otra parte apenas le preocupa) como sí mantenerse fiel a determinados postulados progresistas en los que milita, que además toman forma en un nuevo modelo de espacio urbano.



#### 4.5.5.4. Simbología de la imagen de Madrid en

##### *El diputado*

Con las consideraciones precedentes, pasamos ahora a enfocar nuestra atención en la carga simbólica que le concede Eloy de la Iglesia a la ciudad de Madrid en *El diputado*. Como puede comprenderse, ésta estará ligada a la retórica discursiva puesta en marcha en el relato, y sabiendo que la identidad es el tema más importante que subyace en esta historia, comprenderemos que el espacio urbano de la cinta también se enfrenta a una búsqueda impetuosa de su nueva personalidad. Esto es así porque la identidad (bien sea individual o grupal) nunca se entiende como algo inamovible, exacto, sino que se modula según los caprichos del destino y de la historia. Si en *La semana del asesino*, el cineasta vasco se sumergía en los márgenes de Madrid para comprender, precisamente, la identidad de Madrid, en *El diputado*, que se vertebra en el centro mismo

de la ciudad, en el aparato político que representa a todos los ciudadanos, el Congreso de los Diputados, la identidad se pone en estudio a partir de los bordes y aristas que los ciudadanos de la urbe proyectan. De la Iglesia, desde el centro mismo del poder democrático, lanza un interrogante desestabilizador: ¿es capaz también la (nueva) ciudad de asumir lo diferente y lo heterodoxo? Con la posición privilegiada que nos ha concedido el tiempo nosotros sabemos que sí, pese al poder omnímodo de lo reglamentario y lo normativo, pero es perfectamente entendible que quien ha vivido gran parte de su vida sumido en la represión y el tabú se plantee, en ese preciso momento, si la tan cacareada Transición es capaz de implantar nuevos ideales de libertad y justicia. Y es en el contexto urbano, acostumbrado a las tensiones dialécticas y a los conflictos, donde mejor se pone a prueba algunas de las cuestiones inherentes a la identidad.

Precisamente el discurso que pronuncia Roberto Orbea desde la tribuna del Congreso, bajo la atenta mirada de Adolfo Suárez y Felipe González, así como otras declaraciones oficiales que despacha el político a lo largo de la película, se centran en la recuperación por parte de la ciudadanía del espacio público –del espacio urbano–, aquejado todavía de algunos elementos “terroristas” que impiden el diálogo y el debate civilizado. La dualidad que existe en el protagonista (público – privado, heterosexual – homosexual) coexiste también en la ciudad (libertad – represión, día – noche). En este sentido, cuando Orbea denuncia las maniobras de los grupos reaccionarios que pretenden chantajearle, está formulando la reconversión del espacio hacia fundamentos ideológicos (democráticos). Es algo en lo que incide Lefebvre –también de pensamiento marxista–, que apunta a que no podemos diferenciar entre “lo urbano” (el habitar la ciudad por el hombre) y “el

urbanismo” (la ideología que descarga el hombre sobre el trazado y la convivencia en las ciudades). [Foto 121].



Foto 121

Como consecuencia, Eloy de la Iglesia no se limita a apuntalar una historia melodramática entre una pareja con más o menos problemas, sino que traslada la problemática concreta de Roberto y Carmen –la figura femenina encarna

en determinados momentos la posición comprensiva y colaborativa de la ciudad—, al centro mismo de la opinión pública (tanto en la ficción como en la realidad).

Soy el que saca el tema sobre el que se había consensuado no hablar. En este sentido, sí que soy un oportunista, y creo que hay que serlo. Hay que hablar de las cosas de las que se habla en la calle, las cosas que en este momento “son problema” en el país (Llinás y Téllez, *Op. cit.*, p. 30).

Hemos hablado ya de los dos temas que articulan el relato fílmico del director vasco, el plano político y la identidad sexual; dos conflictos dominantes sobre la vida urbana. Mientras que el primero de ellos se orquesta en base a la transparencia (Roberto Orbea parece un diputado sincero y enérgico producto de un sistema por estrenar), la segunda de las “obsesiones” de De la Iglesia se muestra en

torno a la opacidad y a las zonas sombrías de la ciudad. No obstante, el pensamiento marxista del cineasta nos recuerda que estamos en definitiva ante un texto que denuncia (también) la relación contractual entre los que ostentan el poder y los que permanecen ajenos al sistema, los marginados y desplazados. Da igual que los férreos controles del régimen franquista hayan caído, allí están ahora las estructuras impacables del capitalismo para recordar a los excluidos que su único trato con los poderosos pasa por una pura transacción económica. Tanto Roberto, que representa el lado más escorado de la izquierda, como los policías corruptos del ala ultraderecha que dirige Carrés (Agustín González), se relacionan con los jóvenes desplazados (chaperos ocasionales) a partir de un acuerdo económico. Es obvio que mientras uno lo hace para conseguir saciar su deseo sexual, los otros utilizan a los muchachos de cebo para denunciar prácticas que a sus ojos sólo son producto de la degeneración del país.

Eloy está determinado a exhumar las miserias de los poderosos y en ese empeño tampoco se detiene ante los consensos en boga ni ante las operaciones de maquillaje semántico; lo suyo es la mostración directa o el recurso a metáforas sencillas que descifre sin problemas el gran público (Hernández Ruiz y Pérez Rubio, *Op. cit.*, pp. 69 – 70).

Es por eso que el asunto político en la película se resuelva con imágenes pegadas al terreno dinámico de la ciudad, o en todo caso, en búsqueda de un mayor verismo, en simulaciones de actos, personajes y organizaciones políticas. Si bien es cierto que el actual Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía hace las veces de la famosa prisión de Carabanchel, o que por no herir susceptibilidades el partido comunista del filme no reproduce fielmente la idiosincrasia del original, las imágenes de la manifestación que recorre las calles de Madrid en defensa de la presencia

de los partidos de izquierda en la vida democrática española presentan un carácter documental y veraz que imprime verosimilitud al relato. El plano de la Cibeles, arropada por banderas comunistas [Foto 122] y entregada al fervor ideológico de un nutrido grupo de ciudadanos que han vuelto a recobrar la palabra, se erige aquí, no ya en convidada de piedra (nunca mejor dicho), sino en parte activa de la historia (y de la Historia).

En *El diputado* sí hubo un seguidismo continuo, con personas que iban a rodaje, casi como comisarios políticos. Pero era una película de política-ficción, un género que me encanta, mezclando personajes reales con otros meramente ficticios. Por eso me gustan mucho las escenas de la manifestación donde se yuxtaponen planos rodados documentalmente con otros reconstruidos, y aparecían personas ajenas a la película [...] (Aguilar y Llinás, *Op. cit.*, p. 143).



Foto 122

Dicha crónica de actualidad, pese a los elementos ficcionales que introduce el cineasta, también se evidencia, por ejemplo, en los paseos diurnos que los protagonistas registran por algunas zonas del espacio urbano madrileño. Así, el Rastro de Madrid se presenta en *El diputado* como

un espacio cotidiano de la ciudad donde las tensiones ideológicas se manifiestan con más virulencia, sobre todo por parte del conjunto de ultraderechistas que pretende romper el orden democrático preestablecido. Ramón y Carmen se acercan al tenderete que el partido comunista acaba de instalar en el mercadillo, ajenos al grupo de fascistas (anónimos) que minutos más tarde va a romper la paz y la normalidad pegando palos a los militantes y destrozando el puesto. Con esta puesta en escena rápida y violenta, Eloy de la Iglesia está recreando los muchos ataques que se sucedieron en la ciudad, por parte de elementos desestabilizadores fascistas que buscaban revancha y represalias contundentes ante la implantación de la democracia.

Pero a la liberación social y política que asume este texto (como parece que asumió la ciudad), hay que unirle la liberación sexual, el difícil plano de la identidad. El cineasta vasco quiere denunciar en *El diputado*, como así hizo



también en una anterior cinta llamada *Los placeres ocultos* (1976), el silencio que la condición homosexual arrastra todavía en las ciudades. La mayor parte de las escenas que evidencian este tipo de comportamientos están presentadas bajo el yugo de la represión y la oscuridad. Para los escauceos homo-eróticos del protagonista no quedan aún más espacios que los privados (los baños de la cárcel, el coche alejado del centro de la ciudad, un piso-madriguera...), y así el momento en que Roberto y Juanito [foto 123] pasean por un parque (de noche) entregados al debate político –como un peripatético profesor con su alumno mancebo– se convierte en un momento de extraordinario interés aunque de cierta ingenuidad. Es interesante, por cierto, la memoria que de la topografía gay madrileña propone el protagonista cuando recuerda sus primeros escauceos, memoria que se ajusta a una realidad concreta de la experiencia homosexual en Madrid en tiempos del régimen: los vagones y las esquinas del metro,

con epicentro en Sol, los urinarios públicos de Tirso de Molina, el afamado Cine Carretas... Espacios todos ellos sujetos al deseo sexual de una minoría condenada, pero al mismo tiempo “vigilados” por los organismos competentes al



Foto 123

concretizarse en áreas puntuales de fácil control.

En consecuencia, *El diputado*, película que obtuvo éxito de público notable, así como una buena acogida en los

festivales internacionales, recoge los movimientos internos que la ciudad de Madrid está viviendo en su seno en pleno periodo de Transición, al mismo tiempo que evidencia las contradicciones de un nuevo espacio urbano que persiguiendo la liberación de los pensamientos y de los deseos aún se encuentra con áreas demarcadas por el peso de la censura y la represión. Si en *La semana del asesino* es evidente que no hay espacio en el Madrid reconocible y concreto para los desclasados -que prefieren centrar sus “hazañas” cotidianas en descampados y suburbios-, en *El diputado* el mundo marginal tiene que rendirse ante los mecanismos feroces del sistema capitalista. Madrid es al mismo tiempo esperanza y escondite; proclama libertaria y golpe represor [fotos 124 y 125]; espacio que promueve la igualdad y espacio que suscita la diferencia. Las pulsiones se liberan y las leyes las coartan. Una vez más la ciudad se presenta, más allá de sus finas estampas y monumentos,

Fotos 124 y 125



como un laboratorio donde llevar a cabo toda suerte de contradicciones.

## 4.6. Pedro Almodóvar y Madrid

### 4.6.1. Introducción

A punto de cerrar esta investigación, llega hasta nosotros la noticia de que Pedro Almodóvar está finalizando en Madrid el rodaje de su nueva película, *Silencio*; que si todo marcha bien será estrenada finalmente hacia la primavera de 2016. Aunque localizada en otras partes de España –gran presencia del paisaje gallego-, la trama que vertebró su nuevo filme, de nuevo con el universo de mujeres como protagonista, acontece en el céntrico barrio de Justicia de Madrid... pero en los años 80. Almodóvar vuelve así a recrear un tiempo pasado y una ciudad ya

recorrida. Sin embargo, no siempre fue así, hasta aproximadamente finales de la década de los 90, el director manchego siempre acompañó sus rodajes con la ciudad en tiempo presente. Fue a partir de *Todo sobre mi madre* (1999) que Almodóvar, como aquel que dice, *traicionó* a la capital y experimentó con otros lugares y otras ciudades. Posiblemente sus historias ya no pertenecían al espacio urbano más puro; posiblemente sus historias ya dependían de alcobas, cocinas, salones, pueblos de la Mancha o vuelos intercontinentales.

Pese a todo, la figura de Pedro Almodóvar se mantiene irremediabilmente unida a la imagen de Madrid. Es muy posible que no encontremos mejor embajador que el cineasta para vender la capital al resto del mundo: programar *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) o *La ley del deseo* (1984) en cualquier filmoteca extranjera es convocar a los espectadores a un universo urbano que, pese a los años que han pasado, sigue provocando adeptos

y seguidores. Los comienzos de su carrera cinematográfica, así como el arranque de su genio creativo, coinciden en el tiempo con una capital que se despereza de cuarenta años de régimen y crece y crece sacudiéndose el olor a naftalina. La Movida madrileña, término tan amasado como venerado, le encumbra a posiciones que muy pocos cineastas españoles han ocupado. El manchego pasa del particular mundo transgresor de *Pepi, Luci y Bom* –“Madrid, es simplemente, todo el mundo”–, a los barrios más humildes de la capital en *Volver*, donde Raimunda (Penélope Cruz), se las ve y se las desea para deshacerse del cadáver de su marido. En el cine de Pedro Almodóvar, Madrid es un estado de ánimo, una auténtica metáfora del paso del tiempo, también la transformación de un país llamado España.

Ya desde temprana edad, Almodóvar [foto 126] se siente fascinado por Madrid. Acostumbrado a una dura y raquíta, aunque emotiva, vida en La Mancha,

posteriormente en Extremadura, el joven sueña con la posibilidad de viajar hasta la capital porque allí está el lugar donde “se estrenaban las películas antes que en ningún sitio” (Strauss, 2001, p.). Además, su agudo interés por la cultura popular, por el universo pop y *kitsch* de los años sesenta, tan vinculado al desarrollismo, tenía también mayor presencia en Madrid, de donde llegaban imágenes con comercios a rebosar, grandes avenidas “y catálogos con fotos en blanco y negro de toda clase de productos para el cuerpo y la casa” (Strauss, *Op. cit.*, p.). Pero no adelantemos acontecimientos.

A diferencia de los otros tres casos analizados, Almodóvar sí que cuenta con decenas de investigaciones y estudios, muchos de ellos realizados desde el ámbito académico internacional, que pretenden indagar sobre las huellas de su cine. Como es de suponer, tanta abundancia de textos devienen del interés que el trabajo del director manchego suscita en los espectadores, pero al mismo

tiempo sucede que muchos de ellos se quedan en lo trivial, exponen con más fascinación que entereza el momento fundacional del autor que siempre está ligado a la manida palabra Movida.



Foto 126

Si aceptamos, como dice Allison (2003), que Madrid no es reconocida como ciudad a través del cine por sus hitos –puesto que la fuente de La Cibeles no tiene la misma presencia que el ‘Big Ben’ de Londres, por poner un ejemplo–, entonces podremos admitir que el cine de Pedro Almodóvar, en cierta manera, proporciona al espectador internacional un viaje por nuestro país que se concreta en la ciudad de Madrid. La ciudad se revela en sus filmes más allá de los elementos arquitectónicos o de las calles más celebradas; el Madrid de Almodóvar, como apuntábamos antes, es un estado de ánimo, es el movimiento vibrante urbano y una imparable esencia invisible que más allá de lo corpóreo se hace presente a través de diálogos, de miradas, de tics, de miedos y sueños que brontan al abrir las ventanas... El director manchego nunca ha revelado explícitamente que alguna de sus películas sea en esencia un homenaje directo a Madrid; pero tampoco creemos que esto sea necesario. Las imágenes hablan por sí solas. La

mayor parte de sus relatos proceden del espacio urbano, sus historias son herederas del asfalto, y su complicidad con la ciudad llega a su máxima expresión cuando apuntalando el guion de *Carne trémula* (1997) -adaptación de una novela de Ruth Rendell-, el acertado guionista sustituye la ciudad original (Londres) por Madrid. Es inevitable que haga este cambio, Almodóvar controla como nadie el pulso de la ciudad. Lo detalla así (según recoge Seguin Vergara, 2015, p. 35):

La acera es un hervidero de gente variada que se mueve de prisa y al loro. Los que se detienen es para trapichear o ligar. Etnias y tribus diversas. Bacadilleras africanas y homeless locales. Incluso algún ejecutivo de doble vida. Sospecha, urgencia y frenesí. Una mezcla de Calle Cuarenta y Dos (antes de que la desinfectaran) y Gran Vía madrileña de siempre. Crisol de culturas y de los más básicos anhelos. Urbe que hierve.

Atraído por la ciudad, Almodóvar celebra la vida. Su escritura magnética, aunque les pese a los iconoclastas, sigue el ritmo acelerado de un cronista estilo Ramón. Tenemos la extraña sensación de que, aunque el manchego pose su mirada sobre un grupo de mimados protagonistas, podría entregarse en alma a contar los avatares de toda la ciudad.

#### **4.6.2. Breve biografía de Pedro Almodóvar**

Pedro Almodóvar Caballero nace en el pueblo manchego de Calzada de Calatrava en 1949. Su padre y su madre son de origen humilde, personas curtidas en el campo, y aunque en un principio emigran al pueblo de Orellana la Vieja, acaban instalándose en Madrigalejo, una villa cacereña donde Pedro pasa gran parte de su infancia y adolescencia. De esta etapa, el director recuerda como su hogar era prácticamente un universo regido por mujeres;

sus hermanas y su madre administran con inteligencia el día a día de la familia. Por entonces, Almodóvar, que estudia bachillerato en instituciones religiosas, ya coquetea con el Séptimo Arte, es un notable espectador de los cines de la comarca. En busca de un futuro más prometedor, la familia se traslada en 1968 a Madrid.

Almodóvar, con apenas dieciocho años, trabaja en todo tipo de empleos mientras su sueño del cine se va haciendo cada vez más grande. Enseguida consigue un puesto de trabajo en la Telefónica, donde se mantiene más de diez años de su vida al mismo tiempo que se introduce en los círculos contraculturales de la ciudad. Antes de que la Movida madrileña englobe su universo creativo, en la década de los setenta, forma parte del grupo teatral Los Goliardos, donde conoce a Carmen Maura y a Félix Rotaeta, dos figuras indispensables de sus primeras películas. Almodóvar aprovecha también para hacer sus primeros pinitos en el cine gracias a la cámara Súper 8; los

privilegiados que asistieron a fiestas y eventos donde se proyectaban estos cortometrajes *amateur* hablan de un verdadero espectáculo de ingenio, transgresión y costumbrismo<sup>97</sup>. Por encima de las imágenes el director inventaba diálogos, ponía sonidos y explicaba los motivos de los personajes. Junto a Herminio Molero, artista plástico y músico de la primera etapa de Radio Futura, planeaba happenings y representaciones teatrales.

Empecé en 1972. Antes de Pepi, Luci, Bom..., ya había dirigido muchas películas en súper 8 (...). Me trasladé a Madrid en el 68, pero no me atreví a dar mis primeros pasos en el cine hasta que no pasé tres años en

---

<sup>97</sup> Zurian ha recogido en un interesante artículo algunos de los nombres de los primeros cortometrajes que realizó Pedro Almodóvar en Súper 8. *Dos putas, o historia de amor que termina en boda* (1974); *La caída de Sodoma* (1975) o *Sea caritativo* (1976) son algunos de los títulos que podemos encontrar en su pre-filmografía, hasta el momento inédita. Para más información, véase: Zurian, Francisco A. (2011). “Los inicios de Pedro Almodóvar: en busca de un autor”, en *El cine y la transición política en España [1975-1982]*. Madrid: Biblioteca Nueva.

esta ciudad desconocida para mí, me rodeé de un grupo de amigos y pude ahorrar el dinero suficiente, trabajando en la Telefónica, para comprarme una cámara de Súper 8 (Strauss, 2001, p. 14).

Es importante dejar claro que en este momento Almodóvar se mueve en un círculo de amistades de su misma edad, integrado por sujetos provenientes de la izquierda y de la contracultura; la llamada Movida, sin embargo, está formada por personajes más variopintos, desclasados y niños de papá que se enrolean a la fuerza del punk-glam para evidenciar que todo es una farsa. En este ambiente más liberal, con fuerte presencia del pensamiento postmoderno, Almodóvar se convierte en uno de los habituales de la noche madrileña. Junto a Fabio McNamara, una inclasificable *starlette* de Ciudad Pegaso, forma el dúo musical Almodóvar & McNamara, sacando incluso un disco

producido por el músico Bernardo Bonezzi titulado *¡Cómo está el servicio de señoras!*

En la Telefónica, ya sólo mi presencia era un escándalo: tenía el pelo largo y no vestía como los demás. Llevaba realmente una doble vida: de nueve a cinco hacía un trabajo administrativo y por la noche cambiaba radicalmente. Pero aquellos años fueron muy importantes, pues en la Telefónica aprendí cosas muy concretas sobre la pequeña burguesía urbana española, que nunca podría haber observado en ninguna otra parte. Este descubrimiento marcó mi cine, pues hasta entonces sólo conocía la clase pobre y rural de la sociedad (Strauss, *Op. cit.*, p. 18).

Pese a entregarse a la noche y a todos sus placeres, que diría la letra de un bolero, Almodóvar no pierde de vista en ningún momento el sueño que persigue desde pequeño.



Al mismo tiempo que escribe para diarios de la época, publica una novela (*Patty Diphusa*) y practica el plano-contraplano en diversas fotonovelas de corte descarado, sin pensárselo ni un minuto y armado de ideología punk hasta los dientes, el director manchego factura en 1978 su primer largometraje realizado en Súper 8, *Folle, folle, fólleme... Tim*. Tras este ejercicio de estilo imposible, Almodóvar rueda durante varios años la que será su primera película comercial: *Pepi, Luci y Bom y otras chicas del montón* (1980). La cinta, toda una declaración de principios del Madrid de la Movida, se convierte en un cuadro punk-costumbrista donde van a parar todas las obsesiones estéticas del joven realizador manchego. *Pepi, Luci y Bom...*, se convierte en una película de excesos, absurda y descarada, de esencia marica y cañí, que sitúa al realizador manchego en el disparadero de los nuevos y transgresores artistas de los 80. [Foto 127]. A partir de ahí, Almodóvar presenta su segundo largo, *Laberinto de pasiones*, película

dotada de más medios que la primera, pero envuelta en una confusa trama de la que sólo podemos extraer que se trata, sin duda, de una muestra de la Movida en toda su esencia.



Foto 127

Más cercana a la obra de John Waters que a la de Warhol, *Laberinto de pasiones* es una comedia delirante

que sin embargo ya evidencia uno de los hallazgos de Almodóvar, la presencia del melodrama en la construcción narrativa de la cinta.

Su experimentación continuará por caminos insospechados, entregado ya exclusivamente a la práctica del cine, con su tercera película, *Entre tinieblas* (1983). En un Madrid piadoso y marginal, Almodóvar plantea su particular *sor citroën*, mientras su universo ficcional deja de lado a los hombres.

Las protagonistas de *Entre tinieblas* son mujeres. Los hombres han desaparecido de la película o, si están presentes, es en referencia al abuso, al dominio o a la nada. Las mujeres de *Entre tinieblas* huyen de sus hombres, que encarnan la moral tradicional, el pasado y el machismo (Huerta, 2010, p. 44).

Como colofón a su periodo de aprendizaje – recordemos que Almodóvar es un cineasta autodidacta–, el director manchego factura en 1984 una de sus cintas más logradas, la admirable *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* Sin perder el tono de comedia, y con algún guiño a la fantasía (recordemos los poderes sobrenaturales de la niña), este melodrama con carga realista se convierte en uno de los mejores trabajos del director manchego. Almodóvar se erige con esta cinta en nuevo modelo cinematográfico de España y dialoga, a partir de este trabajo interpretado sabiamente por la actriz Carmen Maura, con otros textos fílmicos realistas de nuestro cine.

*Matador* (1986) posee mayores ambiciones a través de su aproximación al thriller y reveló la capacidad de estilización que el cineasta manchego era capaz de aplicar a uno de los grandes mitos nacionales, el mundo de los toros. Otra constante de su obra, el amor fou en

este caso aplicado a la homosexualidad, fue desarrollada por *La ley del deseo* (1987), pero un año más tarde su éxito se internacionalizó gracias a la comedia *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), que fue vista por más de tres millones de espectadores en España y le abrió las puertas de la distribución mundial (Riambau, 2005, p. 438).



Foto 128

En esta etapa de madurez formal hay dos hechos destacables: el primero de ellos es que forme tándem, a partir de 1987, con su hermano Agustín, con el que funda la productora El Deseo, pasando de esta manera a controlar todos los procesos de creación y de distribución de sus películas; y el segundo de ellos, es que a partir de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, Almodóvar se convierte en una figura cinematográfica universal que irremediablemente irá alterando, poco a poco, su imagen pública. Cada estreno del director manchego se convierte en un acto social, y aunque su entrada en el universo de Hollywood en un primer momento es temerosa, su dominio del melodrama y su entrega total al cine le aproximan a una industria que sabrá reconocérselo con varios premios Óscar. [Fotos 128 y 129].

Para cerrar la década de los 80, Almodóvar factura *Átame* (1989), un relato con estructura clásica pero movido por las pasiones y el sexo de unos personajes extremos.

Foto 129



En 1991 estrena *Tacones lejanos*, artificio melodramático coproducido con Francia donde el manchego estira hasta el límite los mecanismos de la parodia y la exageración lacrimógena. La mayor singularidad de esta década quizá la aporte *Kika* (1993), para muchos críticos la peor película de Pedro Almodóvar. En *Kika*, Almodóvar retuerce los géneros hasta presentar una amalgama de textos que desdibujan a los personajes, pero el carácter paródico del director –característica presente desde sus primeros trabajos– nos impide ejercer una crítica tan demoledora como las que hemos consultado para esta investigación. La siguiente película aparca los vericuetos de la comedia y se mete de lleno, una vez más, en el dominio del melodrama:

El retorno al melodrama derivado del sustrato de las novelas rosas que escribe la protagonista de *La flor de mi secreto* (1995) –una vez más interpretada por Marisa

Paredes- también aproximó al cineasta manchego a la dimensión más personal de su obra y lo reconcilió con sectores de la crítica no tan incondicionales como buena parte de su público (Riambau, *Op. cit.*, p. 439).

En 1997, Almodóvar propone un giro en su carrera con el filme *Carne trémula*. Recibida en un primer momento con algo de frialdad, *Carne trémula* se ha ido imponiendo en los diversos estudios sobre el autor como una de sus películas más madura y, sobre todo, más comprometida. Algunos creen llegar con esta adaptación de la novela de Rendell, un director con compromiso social y militancia política; sin embargo, a nosotros lo que más nos interesa es que estamos ante la primera película del manchego que rescata imágenes del pasado, que no está escrita en exclusiva en el presente. Almodóvar, en *Carne trémula*, hace memoria, y desde ese momento es difícil no encontrar en su cine un ajuste de cuentas con el tiempo pretérito.

La película afirma una visión de la historia reciente que, en cierto modo, se había generalizado después de veinte años de democracia. *Carne trémula* apunta directamente, por lo tanto, varios elementos característicos de la cultura española de los últimos años: en primer lugar, la gestión del pasado histórico en relación con la experiencia personal; en segundo lugar, los conflictos de la modernización, entendida ésta como un decorado que encubre una realidad menos complaciente de lo que se muestra; por último, la elaboración de una visión del presente que ha ido perdiendo progresivamente ese tono de celebración característico de los ochenta y principios de los noventa para ofrecer descripciones más problemáticas y complejas (Benet, 2012, pp. 407 – 408).

Una vez rendidas cuentas con la historia, y con Madrid, Almodóvar estrena *Todo sobre mi madre* (1999), notable éxito que coloca de nuevo al director en el

escaparate internacional. Ganadora del Óscar a mejor Película Extranjera, la cinta se convierte en todo un homenaje a la maternidad y, en concreto, a la madre del director, que acaba de fallecer. En realidad, *Todo sobre mi madre* es un tributo permanente a todas las obsesiones de procedencia femenina que han rodeado, a lo largo de su vida, a Pedro Almodóvar. Las mujeres vertebran la historia pero también un nuevo espacio urbano que aparece y reaparece con una fuerza inusual, Barcelona. Por primera vez, Madrid cede terreno en su cine por la Ciudad Condal, que aquí se asemeja –como el templo de la Sagrada Familia– a una familia desestructurada e imprecisa. El decimoquinto largometraje de Almodóvar, *Hable con ella* (2002), supone otro triunfo del manchego en materia narrativa. En plena madurez personal, Almodóvar triunfa con esta historia de sueños y pérdidas obteniendo el premio Óscar a mejor guion original y optando, como candidato, al de mejor director. Es fácilmente reconocible el entusiasmo del directo

manchego en haber obtenido la preciada estatuilla por una labor tan íntima como la de la escritura. Pero tal vez el más obvio y relevante de los rasgos de *Hable con ella*, es que Almodóvar comienza a cultivar una narrativa manierista, fragmentada, una línea argumental repleta de saltos en el tiempo, incluso en el espacio, que a día de hoy aún siguen conformando su cine. Para muchos, esta nueva forma de entender las historias debilita el peso dramático de la trama principal, pero para otra gran mayoría de críticos y estudiosos de su obra es la única salida natural que al autor le queda en medio de la amalgama intertextual de la postmodernidad. Coincide este tiempo creativo del director con su militancia política más aguzada; su posición de izquierdas le lleva a lanzar duros ataques contra el gobierno de centro-derecha de José María Aznar, y tras los durísimos atentados del 11-M en Atocha, Almodóvar, que está presentando su cinta *La mala educación* (2004), se ve envuelto en diferentes polémicas por sus declaraciones



transparentes y, en ocasiones, exacerbadas. Aún así, esta nueva cinta se coloca en el puesto número cinco del ránking de películas del autor por el total de su recaudación (Larrañaga y Ruiz Molina, 2010, p. 303). *La mala educación* es una apología al cuerpo masculino, una mirada crítica a los abusos del hombre y, por supuesto, una venganza de Almodóvar a los representantes más degradados y reprimidos de la Iglesia católica. El público no la acogió con especial entusiasmo.

A continuación, el autor manchego presenta *Volver* (2006), una supuesta vuelta a los orígenes del director –a los familiares, no a los estéticos–, que además supone el regreso (puntual) de Carmen Maura a su cine. La cinta, loada por la crítica, es también un nuevo giro a la tensión eterna entre campo / ciudad, y en cierta manera, reúne gran parte de los clichés de su cine melodramático. [Foto 130].

*Volver* no puede ser una comedia porque a partir de la tercera secuencia los hechos se desenvuelven en forma de thriller. No puede ser tampoco un melodrama porque el melodrama, por lo general, habla de pasiones amorosas, y estas pasiones se recrean en tiempos históricos que hacen posible esa dimensión de lo real. (...) Además, el elemento fantástico aparece ya desde la segunda secuencia, con una madre revivida que todavía no ha sido descubierta por Sole –inquieta ante el descubrimiento de la bicicleta estática–, pero sí por el público (Hernández Les, 2010, p. 276).



La evolución natural de su cine, a partir de este momento, llevará al director manchego por los vericuetos de *Los abrazos rotos* (2009) y *La piel que habito* (2011). Aunque de diferente naturaleza temática, nos atrevemos a asegurar que a partir de estos filmes, incluso con la aparición de su última película estrenada hasta la fecha, *Los amantes pasajeros* (2013), Almodóvar se encuentra “perdido” en busca de una nueva identidad autoral. Lejos de realizar una crítica lacerante, no creemos que ese sea nuestro estilo ni este el lugar para llevarla a cabo, sí queremos creer que esta evolución de sus paisajes cinematográficos es más que normal en un director que, siguiendo una estela parecida a la de Woody Allen, nos regala cada dos años aproximadamente una nueva cinta. En autores tan personales como Pedro Almodóvar –y el cine europeo nos ha dejado numerosos ejemplos– la edad madura les proporciona un nuevo empuje y una cierta independencia que obviamente se pierde en los periodos de

celebración y éxito. Será muy interesante, y esperemos que sea así, conocer cuáles serán los proyectos del director manchego en edad avanzada (es un hombre de cine y respirará cine hasta el fin de sus días), y por eso pensamos ahora en Alain Resnais y sus últimas cintas que si por algo destacan en por la asombrosa libertad narrativa que demuestran. Al margen de todo esto, Almodóvar es hoy en día uno de los directores más influyentes del panorama mundial que, afortunadamente para nosotros, proporciona a Madrid un papel determinante en la gran mayoría de sus producciones.



Foto 131



#### 4.6.3. El espacio urbano en el cine de

##### Pedro Almodóvar

Hemos anotado anteriormente como el espacio urbano llamaba la atención poderosamente de un joven Pedro Almodóvar que soñaba con Madrid como el paraíso del desarrollo y las libertades (al menos) personales. La ciudad le permitiría saciar su apetito y su curiosidad sobre una serie de relatos populares y culturales que a las zonas rurales no llegaban o lo hacían demasiado tarde. Sabemos por sus declaraciones, que Almodóvar, desde bien temprano, comprende la ciudad como espacio de diferenciación, en principio de anonimato, y por eso pese a su peculiar forma de vestir y el pelo largo que lleva –acorde a los ambientes progres que frecuenta– pasa “desapercibido” al tiempo que construye su identidad. Desde un primer momento, la obra cinematográfica de Pedro Almodóvar va de la mano de su estado de ánimo que a su

vez, por razones históricas, está íntimamente unido al desarrollo social de la ciudad. Por regla general, las *óperas primas*, mucho más modestas en sus pretensiones, dejan entrever con bastante claridad el contexto sociopolítico y cultural en el que se originan.

En 1983, en plena promoción de *Entre tinieblas*, el realizador manchego concede una entrevista a un medio escrito<sup>98</sup> en la que encontramos esta declaración: “Yo me he identificado con Madrid. Con el infierno de la gran ciudad. Con lo más espantoso. Uno acaba acostumbrándose al infierno. No hay otra posibilidad (...)”. No hay vuelta atrás; Madrid pertenece al universo diegético del director. Sus personajes, entre los que encontramos un notable grupo de emigrantes que un buen día dejaron pueblos o ciudades de provincia para labrarse un futuro mejor en la capital, comienzan a padecer los estragos de la gran ciudad, al

---

<sup>98</sup>

*Interviú*, 26-X-1983.

mismo tiempo que celebran el encuentro con la vida. Dejando a un lado sus cortometrajes, *Pepi, Luci y Bom y otras chicas del monton* ya supone un acercamiento jocoso al espacio urbano. La ciudad ha reventado por los cuatro costados tras la desintegración de la dictadura, y aunque algunos elementos fascistas aún perviven en el ambiente, la Movida madrileña, un movimiento forjado en locales y viviendas, pero también en la calle, renuncia a la integridad y propone componentes urbanos nacidos de la transgresión y del enmascaramiento. Sin embargo, a diferencia de *Laberinto de pasiones*, que si es una película totalmente callejera, *Pepi, Luci y Bom* parece recrearse en los momentos previos a la fiesta y el bullicio: su narrativa se articula dentro de viviendas imposibles, en espacios domésticos (como la casa Costus) dominados por la modernidad y una pizca de tradición. Tras su incursión monacal en *Entre tinieblas*, Almodóvar se dará de bruces con la ciudad a través de una estilización poética del

espacio en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* Esta cinta supone el encuentro entre el realizador manchego y otro Madrid alejado completamente de los fastos de la Movida; una ciudad semi-marginal, barrios obreros y dóciles, donde habitan en pisos de 40 metros cuadrados familias humildes al completo, la mayoría de ellas venidas desde otros puntos de España.

El barrio donde se rodó la película forma parte de las grandes realizaciones inmobiliarias de la época del esplendor del franquismo, representa la idea que el poder se hacía del confort del proletariado. Son lugares donde no se puede vivir, las llaman colemnas. Cuando trabajaba en Telefónica, pasaba a diario delante de la M-30 que se extiende a lo largo de esas grandes urbanizaciones y la visión de esa barriada de proporciones enormes me impresionaba y me preocupaba para el resto del día. He sido realmente feliz con poder hacer de ellas el decorado

de una película. Se ha rodado en este lugar, sin cambiar nada (Strauss, 2000, p. 56).

En *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, Almodóvar pone a prueba la tensión del realismo, sabedor como es él de que esta fórmula cinematográfica ha dotado a nuestra industria de notables títulos. En esta historia, protagonizada por una Carmen Maura en estado de gracia, Gloria, la protagonista, es un ama de casa que vive en esta “colmena” junto a un marido machista y violento, dos hijos muy peculiares y la suegra. Gloria, poco a poco, va descubriendo la soledad que le rodea pese a que las faenas de casa y su trabajo como limpiadora la evaden de todas las preocupaciones. Almodóvar edifica este espacio opresivo en el barrio de la Concepción, en un bloque de pisos construido en la etapa del desarrollismo. Cuando el realizador manchego filma esta película, esta barriada apenas cuenta con edificaciones en medio de un paisaje compuesto de

grandes solares y descampados; la vida se organiza en torno a un espacio (semi) vacío. El final del filme, uno de los mejores de toda su filmografía, nos muestra a Gloria



Foto 132

desamparada, volviendo a casa a través de un espacio descorazonador, ajena a los bloques enormes como



colmenas gigantes que ya se levantan sobre el lugar. [Foto 132].

Más de veinte años después de esta obra pseudo-realista, Almodóvar vuelve a rodar en barrios modestos y populares de la capital: en *Volver*, Raimunda es una joven ama de casa que lucha diariamente por sacar a su familia adelante. Las localizaciones, concentradas en los barrios de Tetuán y de Vallecas, revelan un Madrid próximo a una estructura rural. Urbanísticamente el barrio de Raimunda se equipara al pueblo manchego de donde provienen sus raíces –casas bajas, vida doméstica, el disfrute de un buen mercado–, y sin embargo en el espacio rural la protagonista se encuentra cara a cara con su sentir verdadero. Algo parecido sucede en *La flor de mi secreto* (como veremos más adelante), donde la tirantez entre ciudad y campo se convierte en uno de los puntos fundamentales para que el guion avance.

Porque la ciudad es frágil, pierde poco a poco su soberbia ante las ruralidades que trepan por sus paredes como lo hacía tanto Harold Lloyd. Las zonas intermedias, las epidermis de los bloques, de los cementos se van alimentando de surgimientos (Seguin Vergara, p. 41)

La dinámica de la verticalidad urbana no siempre les sienta bien a todos los personajes de Almodóvar. En *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, encontramos a Chus Lampreave interpretando a la suegra de Gloria. Esta inocente abuela, ajena al runrún de la ciudad y con desarrollo campechano, es el personaje que no cuadra en el espacio urbano, ahora con resignación aquellas tardes del pueblo que no servían más que para suspirar. Su figura, tantas veces representada por Chus Lampreave, es una baliza que indica que hay una mínima parte de Almodóvar –creemos que acrecentada con el paso del tiempo– que rememora la vida rural y su placer dulce y estático.

No obstante, para el director manchego, la ciudad supone un esfuerzo que merece la pena. No importa las veces que haya que reinventar Madrid. Su educación cinematográfica se ha curtido con la presencia del espacio urbano. Ciertamente que no menosprecia lo artificioso del cine norteamericano, a buen seguro Almodóvar tiene una “espinita clavada” por no haber levantado un musical cañí, pero finalmente entiende que sus formas están íntimamente relacionadas, desde la superposición de textos y bajo una mirada enmarañada, con el realismo cinematográfico que tanto se ha practicado en Europa. Especialmente notables son los diálogos que Almodóvar establece con otros maestros de nuestro cine (Azcona, Bardem, Fernán-Gómez, Ferreri, ocasionalmente Berlanga...); de ellos recoge la tradición de un sainete modernizador y ciertas herramientas narrativas que hacen posible esa dimensión de lo real. Holguín (2006) encuentra en *Surcos* y en *El extraño viaje*

unos precedentes evidentes de los personajes almodovarianos que recurren a la capital para triunfar:

El personaje de Sara Lezama en la película de Fernán-Gómez, típico de la comedia negra española y el cine coral, toma nuevos tintes en manos del director manchego. Desde Kiti Manver, la andaluza que viene a la capital para triunfar en el mundo de la canción, pero a la que a su vez intentan prostituir, pasando por la Cristal de Verónica Forqué, la prostituta inocente que pretende triunfar en Las Vegas, hasta terminar en la Candela de María Barranco, la andaluza que vive del mundo de la moda y la publicidad, todas ellas representan la huida hacia un mundo urbano que les promete la independencia, la fama y la gloria.

Con Buñuel es otro asunto: a los dos directores les une el deseo, sus personajes viven dominados por un azote llamado apetito. No hay más.

Es curioso como con el paso del tiempo su ciudad fílmica se ha revelado masculina, pese a que en determinados momentos el espacio urbano se haya travestido para fingir. Frente al acecho de la construcción, los personajes femeninos (o que se sienten así) transmiten calidez, desbordan pasión, disimulan frente a un espejo perfilándose los labios..., pero en especial, recogen en su esencia los misterios de la vida. Las mujeres de *Volver*, así como las de *Entre tinieblas*, también las de *Todo sobre mi madre*, recrean de una forma u otra, a partir de un realismo seco o en base a un realismo “con su poquito de anís”, el universo femenino del que proviene Almodóvar, que aunque en más de una ocasión se ha declarado “un urbanita impenitente”, no duda en introducir modos de vida rurales en los cimientos de la gran ciudad. Esto es evidente en su comedia *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, pues hasta el Telediario que vemos por televisión está conducido por su madre, Paquita Caballero. En *Mujeres...*, una

película redonda y de inesperado gran éxito, Madrid es un artificio que funciona a la perfección. Esa terraza de Pepa (Carmen Maura), con el *sky line* madrileño de fondo, alumbrada de colores y repleta de plantas y hasta de gallinas, esa terraza suspirada por todos los espectadores que se asomaron al olimpo enervado de esta actriz de doblaje, es un mero decorado, una *pegatina* urbana que, sin embargo, ha sabido trasladar como pocas el ensueño mágico de una ciudad llamada Madrid.

Pepa vive en un ático –un espacio apetecible y envidiado por muchos de quienes buscan en Madrid un cierto refugio de la vorágine de la gran ciudad– y en él tiene un auténtico vergel de plantas y flores (a las que mientras riega, les habla con cariño para que no se amuermen), además de un corralito con gallinas (Strauss, 2001).

Podríamos sintetizar entonces todo lo anteriormente expuesto asegurando que, lejos de empantanarse en un modelo único, el espacio urbano en la filmografía de Pedro Almodóvar es rico en matices, poliédrico, está salpicado de baches, grietas, edificios notables y plazoletas feroces en busca de algo que echarse a la boca... Si en ocasiones sus historias pueden quedarse encasquilladas en un laberinto, la puesta en escena de sus relatos, el paisaje que engloba el alma de sus personajes, es un lugar de encuentro siempre vivo y eficaz. Los lugares cotidianos de Pedro Almodóvar nunca se detienen, no padecen melancolía y nostalgia, y Madrid es lo mismo un callejón sucio, que un casco histórico y desalmado, que el Mambo-Taxi que circula por el paseo de la Castellana congregando risas y llantos al ritmo de bolero, canción protesta o cha-cha-chá.





W. J. Kelly

#### **4.6.4. *Laberinto de pasiones***

##### **4.6.4.1. Sinopsis**

Sexi, una joven ninfómana, (Cecilia Roth) [foto 133] pasea por el Rastro de Madrid en busca de nuevos hombres que llevarse a la cama. Por las calles madrileñas también pasea el hijo del derrocado emperador de Tirán, Riza Niro (Imanol Arias), un hombre con ganas de romper con su pasado y convertirse en estrella del punk. Riza Niro huye además de los ataques de un peligroso grupo terrorista tiraní que se encuentra en Madrid, y de una condesa, que desconociendo los gustos sexuales del príncipe, pretende convertirlo en su prometido. Sexi y Riza se encontrarán en la noche lujuriosa madrileña, en plena Movida, gracias al buen hacer de Fabio (Fabio Mcnamara), un alocado punk “chochoni” que hace las veces de cicerone. Poco a poco, los dos protagonistas se convierten en estrellas de la música

punk y al mismo tiempo descubren que sus destinos están unidos. Sin embargo, Riza tiene que volar urgentemente para la isla de Contadora, en Panamá, donde le espera su padre, el depuesto emperador. La historia se complica cuando Sadec (Antonio Banderas) se enamora de Riza, y cuando Sexi decide que un ama de casa incestuosa le sustituya en el grupo punk. Al encuentro con Riza, Sexi descubre que en el mismo hotel donde reside su amado acaba de estar la princesa Toraya (Helga Liné), antigua compañera sentimental de Riza. Enfurecida por los celos, Sexi corre por las calles de la ciudad sin un destino concreto.

En búsqueda de una liberación mayor, Sexi acude a su sexóloga-psicoanalista para que le ayude con un eficaz tratamiento. Tras una sesión de hipnosis, Sexi descubre de dónde procede su trauma sexual, localizado en su infancia. Liberada de sus traumas y con ganas de ser feliz, Sexi vuelve a los brazos de Riza. Sin embargo, los terroristas

árabes ultiman un nuevo plan para secuestrar al joven heredero. El aeropuerto de Barajas, en Madrid, se convierte en el escenario final donde todos los protagonistas buscan una salida a su situación. Afortunadamente, Sexi y Riza consiguen coger el vuelo que les lleva a Contadora, acompañados por los integrantes del grupo punk del joven príncipe. La extravagante pareja, surcando los cielos y acompañados por una banda sonora caribeña, consuman su amor en el avión.

Foto 133



#### 4.6.4.2. Ideación y estructura del proyecto

La idea de *Laberinto de pasiones* es simple y llanamente poner en evidencia lo divertido que puede llegar a ser Madrid. Tras *Pepi, Luci y Bom*, Almodóvar pretende esta vez levantar una película con mejor producción y con un rodaje mucho más limitado en el tiempo. La experiencia de la primera película, colaborativa y cercana a la estética *camp*, dará paso a *Laberinto de pasiones*, un sincero homenaje a lo más vertiginoso de la Movida. Además, con este nuevo filme el director manchego pretende saber si está llamado, finalmente, para hacer carrera en el mundo del Séptimo Arte<sup>99</sup>. Como sucede en sus primeros trabajos, los acontecimientos de su vida tienen un paralelo en el cine.

---

<sup>99</sup> *Pepi, Luci y Bom y otras chicas del montón* tuvo un éxito relativo. Aunque no es una película que convocara a miles de espectadores en los cines por su carácter underground y *trash*, el boca a boca sí que la convirtió con el paso del tiempo en una cinta rentable y, en cierta forma, popular. A esto hay que unir el interés con que fue acogida ese año en el Festival de San Sebastián.

Si Madrid es en estos momentos un edén del que engancharse, el realizador manchego desea contar al mundo de que están compuestos estos placeres.

Cuando escribí el guion de *Laberinto de pasiones*, mi deseo era demostrar que Madrid era la primera ciudad del mundo, una ciudad donde todo el mundo que venía y donde todo podía ocurrir. Uno de los desarrollos del guion ponía en escena además a Dalí y al Papa que se encontraban en Madrid y allí vivían una historia de amor. Este trozo ha desaparecido de la película y resume un poco la tesis, tesis evidentemente irónica, pero que mucha gente se ha tomado tan en serio que se han puesto a hacer la publicidad de Madrid como si fuera realmente la más importante de todas las ciudades del mundo (Strauss, *Op. cit.*, p. 34).

Sus palabras no pueden disimular su atracción por la ciudad de Madrid. Aquí no vale el análisis posterior,

influenciado en cierta manera por el aburguesamiento del director: en pleno 1982, con la noche y la bata de guatiné a sus pies, Madrid sí es la ciudad más importante del mundo. Porque el realizador manchego siente esto, porque se encuentra en el epicentro del hedonismo. *Laberinto de pasiones* es una explosión de libertad difícil de relacionar con la democracia de corbata y chaqueta de pana –aunque posteriormente la Movida fuese deglutida por los poderes fácticos socialistas–; es un estallido fílmico a la misma magnitud que la cola de un pavo real.

De la misma manera que *Pepi, Luci y Bom* es el reverso de la Movida, la mesa camilla desde donde todo se origina y se cuchichea, *Laberinto* es la cara de tanto dislate que acepta que la calle es la única solución con salida. Casa Costus vertebra gran parte de la primera cinta, el lugar cotidiano por excelencia, pero la segunda se centraliza en torno al Rastro madrileño, juego especular de objetos donde todo vale, todo se compra. Es más, el Rastro tiene en

esencia mucho de este movimiento, puesto que en sus calles convergen todo tipo de impresiones, estéticas, filosofías y agudezas. El mercadillo popular madrileño, castizo y cheli con chupa de cuero, se sitúa en el centro histórico de la capital, entre Lavapiés y La Latina, sirviendo de lugar de encuentro para todo tipo de gentes. Por entonces, pues el paso del tiempo lo ha uniformizado, junto a antigüedades y ropa, a libros y a cachivaches, se podían encontrar fórmulas mágicas, y hasta maquetas y fanzines diseñadas por los nuevos grupos de moda. Allí tenían su puesto Carlos Berlanga y Nacho Canut, dos jóvenes provenientes de buena familia que muy pronto pasarían a formar parte de lo mejorcito del pop español. Precisamente, otro de los protagonistas de aquel movimiento, Fernando Márquez El Zurdo expone con su retórica legendaria como se formó el grupo seminal Kaka de Luxe:



Los dos [Alaska y El Zurdo] mirábamos al mismo sitio: una mantita cubierta de discos yeyés, revistas juveniles camp, material pre-punk, el mentado vinilo vainiqueño y, tras la mantita, un tipo menudo, con cara de Keith Richard y el pelo ramoniano, vestido de cuero y lleno de chapas y, junto a él, otro individuo más largo, más tímido y nada punk, responsable de los toques retro y vainicosos del puesto. El primero respondía por Nacho, acababa de comprarse un bajo violón y quería formar un grupo. Su amigo, Carlos García Berlanga, había lanzado con un hijo de Vizcaíno Casas un fanzine llamado Terry dedicado al cómic clásico y le gustaban las Vainicas, el grafismo y lo yeyé<sup>100</sup>.

Si El Zurdo, finalmente, lo que está disociando es la esencia de la Movida a través de dos de sus personajes

---

<sup>100</sup> Márquez, F. El Zurdo. “La Movida”, en *Línea de sombra*. Disponible en: <http://www.shadowline1.com/lineadesombra/> Consultado el 13-X-2013

más emblemáticos, podemos entender que Almodóvar eligiese el Rastro de Madrid [foto 134] como punto de partida de *Laberinto de pasiones*.



Foto 134

El realizador manchego en más de una ocasión se ha referido a los fines de semana que comenzaban en el

Rockola –templo del rock y el desgañite– y terminaban, en domingo, en el Rastro para cerrar la jornada en La Bobia (Cervera, 2002, p. 21). En este sentido, recordemos que no es la única obra del cine español ambientada en este crisol de bártulos, pues tanto Edgar Neville en *Domingo de carnaval*, como Fernando Colomo en *Bajarse al moro*, aprovechan el carácter pícaro del mercadillo para desplegar sus historias.

Detrás de la idea de *Laberinto de pasiones* también se esconde el deseo de elaborar un mapa geográfico y humano. Almodóvar compone un relato visual clave para conocer quiénes son los protagonistas más señalados del movimiento, y cuáles son los puntos de Madrid a tener en cuenta para participar en el “mogollón”. Señala López Leboeiro (2010) que la elaboración de este mapa particular lleva la influencia de Warhol, pues las películas del pintor se convertían en una suerte de escaparate por donde circulaban todos los personajes extravagantes que pasaban

por The Factory. En cierta manera esto es así, pero no menos cierto que este laberinto singular también se asemeja a los pisos de una corrala desquiciada. Aunque Cecilia Roth e Imanol Arias vertebran la trama principal, la película está realizada para convertirse en una exhibición de modernos, punks, travestis y almas cándidas a los que ponen su figura músicos, pintores, cantantes y fotógrafos. También aparecen pinturas de Costus, un mural de Pérez Villalta y, en especial, la casa del artista Pablo Pérez-Mínguez.

La voluntad de realismo de Almodóvar en la puesta en escena de la noche madrileña de la Movida es tal que le lleva a incluir en este primer tramo de la película un número de su propio dúo artístico Almodóvar & Mcnamara. A la interpretación del tema “Suck it to me” hay que añadir la autoría del director y su pareja artística de la

única canción que oímos interpretar a Ellos, “Gran ganga” (López Leboeiro, *Op. cit.*, p. 36).

En efecto, mención aparte merece la figura de Fabio Mcnamara, verdadero alter-ego de Pedro Almodóvar y quien parece, de una forma discontinua, condicionar los designios de este laberinto. Mcnamara (Fabio de Miguel), o La Fanny, refleja como nadie el sentir de la ciudad de Madrid justo en el momento en el que la Movida no entiende aún de patrocinios; en su figura “devastadora” se une lo irracional y lo salvaje, la creación verborreica y el *glitter* churrigueresco. Los avatares de una vida complicada, a la vez que intensa, han llevado a Mcnamara a un segundo plano, entregado al placer de la pintura y al de la oración, pero bien estuviera sondearle para descubrir que parte del ingenio de *Laberinto de pasiones* proviene de su filosofía torrencial y envolvente. [Fotos 135 y 136].



Fotos 135 y 136



#### 4.6.4.3. La retórica de *Laberinto de pasiones*

Pese a que hemos venido diciendo que *Laberinto de pasiones* está más cerca de la pintura de brocha gorda que del exquisito óleo detallado, es evidente que como texto fílmico que es también está motivado por una retórica concreta. La intención de Almodóvar es indudable, en su segundo largometraje pretende demostrar que Madrid es la primera ciudad del mundo. Para llegar a definir esta intención no duda, a diferencia de las inconexas películas de Warhol y Morrissey, en elaborar un discurso marcado por los géneros cinematográficos populares y por cierta estructura clásica. Al *happy end* final de la película, hay que unir una trama que, si bien comienza en un dislate melodramático, va ordenando sus elementos en beneficio de ella misma. En el fondo Sexi y Riza son dos enamorados descolocados que intentarán sobreponerse por encima de las tentaciones de la ciudad. Su tratamiento, como el del

resto de personajes protagonistas, aunque provengan de los márgenes de lo extravagante, entronca con el perfil del cine clásico.

Una prueba de ello es el incesto provocado por Toraya en *Laberinto de pasiones* que nos remite directamente a *El graduado* (The Graduate, Mike Nichols, 1967); Mrs. Robinson, seduce a Benjamín Braddock, el novio de su hija. Como consecuencia directa, la joven pareja sufre una profunda crisis. Para solventar tal situación, la pareja se olvida de los convencionalismos e inicia una fuga que les permita vivir su particular historia de amor. Situación similar a la sufrida por el heredero a la corona de Tirán, quien tras ser seducido por Toraya tendrá que huir con Sexi a la isla de Contadora donde el lujo, el placer y, en definitiva, la felicidad les espera. Si en el film de Mike Nichols, Dustin Hoffman y Katharine Ross huían precipitadamente en autobús, Imanol Arias y Cecilia Roth lo hacen en un avión que, a modo de símbolo fálico,

asciende hacia el paraíso de la lujuria y el sexo (Perales Bazo, 2008, p. 289).

Los primeros minutos del filme nos demuestran que, en esencia, persiguen los mismos deseos ocultos: Sexi es una joven ninfómana que mira descaradamente la entrepierna de los viandantes; Riza es un heredero rebelde que busca la mirada directa de otros hombres en callejuelas estrechas. Sus conflictos son hijos de sus miedos, aderezan la espera de su amor (que finalmente se consumará cuando escapen de la ciudad) con adversidades más propias de chiquillos inmaduros que de gente de su edad. No obstante, la intención de Almodóvar no es la de presentar personajes verosímiles –para eso está el escenario urbano–, sino la de jugar con paradigmas propios de un estado de histeria o “un buen síndrome”. Es más, dado el espíritu hedonista del filme, con presencia de drogas, estupefacientes y sesiones

de hipnosis, no sería extraño pensar que todo cuanto acontece es producto de un mal sueño o de un descoloque.

Pero si la estructura en cierta manera se organiza en torno a los parámetros habituales, el tono de la película implica un trabajo más interesante. Sabemos que en la base de la Movida descansa una declaración de intenciones un tanto desmembrada, no tanto por la falta de referencias y textos que la sustenten sino por la multiplicación de los mismos sin aparente orden ni concierto. Esto se resume a la perfección en el deseo que recogen los Pegamoides en una de las primeras entrevistas que conceden: salir en la portada del *¡Hola!* (Cervera, 2002). La amalgama, el pastiche, la copia de la copia, como queramos llamarlo, parece estar sosteniendo el carácter festivo de *Laberinto de pasiones*. A primera vista estamos ante una comedia disparatada –les proponemos el ejercicio, como hemos hecho nosotros, de realizar una sinopsis del filme– y, sin embargo, según avanza la acción, nos encontramos con un

melodrama exagerado (como los gritos de Mcnamara atravesado por la broca de un taladro), con el más puro cine de espías y hasta con minutos musicales para desengrasar el asunto y dar voz a las luminarias de la Movida. El melodrama cinematográfico, construido bajo la distorsión del drama clásico, abunda en los aspectos sentimentales de la trama; en la repetición constante de elementos, así como en la integración de otros, construye modelos próximos a la figura del pastiche. Aunque impregnado de un significado peyorativo, el pastiche es el símbolo de nuestros tiempos, y Almodóvar, así como otros directores de nuestro tiempo, reelabora relatos fílmicos a partir de la apropiación de muchos otros elementos. Este “bricolaje” cinematográfico es, desde hace años, el aspecto caracterizante de la obra del manchego. Como asegura Yarza (1999): “*Laberinto de pasiones* es la primera película en donde Almodóvar comienza el proceso de revisión irónica de los elementos pop que estaban a su disposición en el contexto

iconográfico nacional”. Y es el mismo director manchego el que enumera, de forma lúcida, iconos y referentes que forjan parte de su cine:

La estética pop de los sesenta, antes de que se complicara con la transcendencia hippyorientalista. El glam, Bowie durante años, y Gary Glitter siempre. Las New York Dolls. Alguna cómica española, como Josele Román o Maria Luisa Ponte. Las películas de Berlanga, Warhol y Morrissey. Joe Dallesandro y todas las travestis, desde Holy Woodlawn hasta Divine. Grandes fracasos comerciales, pero filones como Barbarella, Cassino Royale o Modesty Blaise y el peor terror. Series televisivas (en esto yo no participaba mucho. Nunca fui muy televisivo). Russ Meyer: Vixens, Supervixens y Beyond the valley of the dolls, Gracita Morales, Morgan Fairchild. Y por supuesto, John Waters, Female Trouble y Pink Flamingos (Cervera, 2002, p. 20).



En cualquier caso, el discurso persuasivo de esta película, que depende del trabajo retórico del autor, condiciona la voluntad fílmica de este proyecto. Almodóvar consigue (como veremos más adelante) convertir Madrid en un laberinto gozoso, pero como toda exaltación, a la subida le sigue una bajada. Madrid puede ser la ciudad más importante (divertida) del mundo, sí, pero no la ciudad para que fructifique el amor y se asienten las identidades. El *logos* aristotélico queda en entredicho por la exageración de los universos propuestos, pero el *ethos* y el *pathos*, que dependen del autor y de la tensión narrativa de los elementos con los que está forjada la cinta respectivamente, nos hacen pensar que aunque la resolución de la trama sea algo simple y recurrente, no pueden acabar de otra forma los que durante un buen rato se han perdido por un laberinto de nombre Madrid.

Notablemente sujeto a las limitaciones presupuestarias, pese a que la película ya esté producida

por Agustín Almodóvar para Alphaville S.A., el trabajo adolece de una realización impecable puesto que además Almodóvar está cogiendo oficio. Sin embargo, alcanzado por un don innato para la dirección cinematográfica, el realizador manchego sabe suplir estas imperfecciones con una puesta en escena *–mise en scène–* eficiente que persigue en todo momento dotar a la ciudad de un protagonismo absoluto aún cuando el peso dramático recae sobre los personajes principales. Como el trabajo actoral está determinado por las particularidades del cásting, repleto de actores no profesionales y ocasionales personajes pintorescos, la construcción espacial de la película, ceñida a la cuadrícula urbana, revela el succulento proceder del director manchego para transmitir el deseo también al espectador. Su fuerza compositiva, así como una correcta planificación, comenzamos a verlas en el autor, según nuestro criterio, a partir de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*

#### 4.6.4.4. Simbología de la imagen de Madrid en *Laberinto de pasiones*

Convertida en pocos años en una representación de la Movida, describiremos a continuación las dimensiones simbólicas del espacio madrileño que se pueden observar en este filme de Almodóvar. Entendemos que la mejor forma de abordar esta construcción postmoderna es partir del mismo concepto de laberinto. Si en la primera propuesta cinematográfica comercial del realizador manchego la fuerza recae sobre los sujetos (Pepi, Luci y Bom, así como el resto de chicas que pueblan ese pastiche), en *Laberinto de pasiones* lo sustancial y decisivo descansa sobre la estructura formal de la ciudad.

Si laberinto proviene de la forma latina *labyrunthus*, y ésta a su vez de la griega *labirinzós*, es porque estamos refiriéndonos a un lugar formado por calles y encrucijadas, intencionadamente complejo, para confundir a todos

aquellos que se adentren en él. Al laberinto se entra, por norma general, de forma voluntaria, y aunque tiene una o varias salidas, lo importante son las vivencias que asaltan en todo momento el recorrido. Da la sensación de que no podía haber existido mejor término que éste, para definir, no ya la trama de esta delirante historia, sino lo que era Madrid en ese momento. Frente al centro histórico castizo, un Madrid vertical y moderno refuerza los sentimientos de la población, que además se estrena ahora en la retórica de la democracia, después de casi cuarenta años de dictadura. Siguiendo con el símil de la confusión, esta película se adentra en el grupo de los laberintos modernos, donde todos los personajes que penetran en él están interconectados entre sí –una práctica muy habitual por otro lado en la narrativa de Almodóvar–, aunque curiosamente de alguna u otra forma la mayoría de ellos encuentran una salida. Dichas salidas no están completas o cerradas, sino que dejan relativa libertad a los personajes: cuando Leo y

Ángel se besan tímidamente en *La flor de mi secreto* no sabemos si su historia de amor les llevará a algo concreto; como también desconocemos que será de Kika cuando decide escapar de su destino montándose en el primer coche de auto-stop que la recoge.

Es evidente que si Madrid es el laberinto, el Rastro es el ejemplo visual más concreto para ilustrar con convicción este enredo. Al embrollo de sus calles y callejuelas, atestadas de gente y de puestos repletos de objetos variopintos, hay que unir una conciencia postmoderna que parece cubrir todo el escenario. La mayor parte de los objetos fracasados que se ponen a disposición del público se liberan, a través de la práctica y de la mirada, del peso de su historia y de su razón. Lo mismo ocurre con los personajes: lo primero que hacen en esta fábula (postmoderna) es mirar, mirar con procacidad y deseo a la ciudad, mirar a los otros, parapetados por unas gafas de sol para ocultarse ellos. Desde el primer momento, Almodóvar

simboliza el laberinto con el deseo, y el deseo de estos personajes sólo puede tener sitio en la ciudad. A diferencia de las películas de Eloy de la Iglesia –como veíamos antes– donde el deseo es castigado en medio de la nada, en parajes secundarios y bruscos, en el cine de Pedro Almodóvar las pasiones se renuevan en el espacio urbano.

La pluralidad de seres particulares, la alteridad y la diferencia, fruto de la realidad almodovariana, conectan a la perfección con parte del pensamiento postmoderno. Tras el visionado de *Laberinto de pasiones* uno desconoce si Sexi y Riza conseguirán ser felices en la isla de Contadora, puesto que es algo que en última instancia ya no importa; lo substancial sigue dejando rastro (valga la redundancia) en el Rastro, ramificación espacial donde conviven todas las épocas, las miserias y las grandezas humanas.

A cada cinta, su Madrid. Y este Madrid se deja impulsar por la fuerza arrolladora de la calle. La ciudad ha sido recuperada por el deseo después de tantas décadas de

castigo. Los lugares no se libran, desde el primer minuto, de exponer el apetito de unos modernos ajenos a la reconstrucción política del país. Almodóvar, como así le ha ocurrido a otra protagonista indiscutible de esta etapa, Alaska, no ha permitido que otros monopolicen sus recuerdos; en todo caso han sido ellos los que han decidido cuándo, cómo y por qué había que volver a congraciarse con la Movida.

Con la palabra ‘movida’ [sic] no sé bien a qué se refieren. Es un término que nosotros nunca aceptamos. Es difícil hablar de ello, porque nunca nos hemos reconocido en su definición. Lo de la ‘movida’ es una creación de los medios de información. Pero hay algo cierto: se puede hablar de la gente que trabajamos en Madrid haciendo cosas muy modernas en unos años muy determinados, 1977-1982 de la UCD, que han sido los grandes años de

Madrid, cuando la ciudad era libre de verdad (Vidal, 1998, p. 39)

Dos pensamientos extraemos de estas palabras del realizador manchego: el primero de ellos, que pese a que en el momento de recogerse estas declaraciones, Almodóvar no parece mostrarse especialmente cercano al recuerdo del movimiento, sí que acota en el tiempo esta experiencia vivencial, convirtiendo de esta forma a *Laberinto de pasiones* en una especie de testamento fílmico de la Movida; y segundo, que el director aún tiene tiempo para recordar que Madrid, aparte de ser “la única ciudad del mundo” en ese momento, es además la ciudad más libre.

Sin embargo, a menudo que avanza la película, el tono festivo de la ciudad se va disipando lentamente en beneficio de las tramas argumentales. Si la ciudad se manifiesta exultante e imprecavida en el inicio, cuando Fabio McNamara, acompañado de una chica punk vestida a



lo pegamoide, se deja ver sentado en La Bobia mientras esnifa laca de uñas, los últimos minutos de la cinta se convierten en una carrera a destiempo –como sucede en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*– hacia el aeropuerto. Nadie mejor que el personaje de Sexilia para simbolizar esta evolución hacia una supuesta madurez. Si la conocimos vagando por el Rastro con aires de despistada en busca del deseo, tras conocer un amor traumatizado, la descubriremos transformada en una mujer excitada por las prisas histéricas que vertebran las ciudades actuales. Desde el momento en que es consciente de sus problemas, Sexi abandona el centro de Madrid para recorrer espacios inderterminados, barrios anónimos en construcción, bocas de metro que vomitan su imagen hacia lo vulgar.

La tensión narrativa se dobla de una trayectoria que aúna horizontalidad con verticalidad, desde las profundidades del Rastro en el suroeste de la ciudad hasta

la imagen del avión en vuelo, los personajes describen recorridos, inscriben su propia historia en la historia misma de la ciudad, desde los barrios antiguos hasta los espacios modernos (Seguin Vergara, 2009, pp. 20-21).



Foto 138

En definitiva, tras irrumpir también nosotros en este laberinto fílmico, cuya entrada se sitúa en el Rastro madrileño, estamos adentrándonos en un espacio social lúdico, irrepetible posiblemente, donde las vidas son fingidas y los deseos motores de búsqueda. Almodóvar, con este filme, revela la ciudad que nunca duerme, muestra una urbe reinventada a partir de la elasticidad expuesta entre lo viejo y lo nuevo. *Laberinto de pasiones* es un catálogo de las vanidades hecho ficción, aunque sabemos también que es un documento único para conocer las principales máscaras que se dieron la mano en el Madrid de 1982. Finalmente hay que referirse a un hecho notable, el realizador puede optar por estar ausente o por implicarse literalmente en la historia. Cuando esto último sucede, por regla general, el

autor decide camuflarse entre las ropas y los gestos de un determinado personaje; y, sin embargo, Pedro Almodóvar, opta por mostrarse en escena en esta película como una estrella de la canción punk. Bien es cierto que su atuendo también es una mascarada propia del entorno que practica, pero su figura travestida, insólita y con los pómulos bien marcados, es igual de eficiente que los lugares cotidianos (la mayoría ya apagados) que se muestran en el filme.

Hubo un momento en el que Madrid se mostró ciudad-deseo, ciudad-salvaje, y allí estuvo Almodóvar para retratarla. [Foto 138].



Wendy

#### 4.6.5. *La flor de mi secreto*

##### 4.6.5.1. Sinopsis

En el centro de Madrid vive Leo Macías (Marisa Paredes), una escritora de novela rosa que se esconde bajo el sobrenombre de Amanda Gris. Proveniente de un pequeño pueblo de La Mancha, Leo vive una profunda crisis de identidad que le impide entregar a tiempo las novelas que su editorial, por contrato, le exige cada año. Parte del bloqueo creativo que sufre Leo está motivado por el distanciamiento que tiene con su marido, Paco (Imanol Arias), un militar destinado a Bosnia que parece preferir, no obstante, la carga de trabajo a la compañía de su mujer. Sin embargo, el destino oculta algo más: la mejor amiga de Leo, Betty (Carmen Elías), aunque no duda en auxiliar a la exitosa escritora cuando esta se encuentra sumida en la

impotencia, ejerce en la realidad de amante de Paco. Afortunadamente para Leo, su madre (Chus Lampreave) y su hermana Rosa (Rossy de Palma) viven en un municipio próximo a Madrid, Parla. Sin embargo, los problemas no hacen más que aumentar: al bloqueo emocional que vive Amanda Gris, cuyas novelas cada día son más tristes, se une el desplante de un marido que parece no querer saber ya nada de ella. Tras una crisis profunda, al borde del suicidio, Leo decide dejar atrás la ciudad momentáneamente y retomar fuerzas junto a su madre en su pueblo natal. Tras regresar a Madrid, Leo establece una relación estrecha con Ángel (Juan Echanove), un periodista que trabaja en *El País*, de carácter afable y cercano, que se ocupará a partir de ese momento de firmar las novelas de Amanda Gris a cambio de cederle a Leo, que ahora se convierte en su agente, el 20% de las ventas. Una nueva vida comienza, a partir de este momento, para Leo.

#### 4.6.5.2. Ideación y estructura del proyecto

Tras los años de consolidación cinematográfica, cuando Almodóvar revienta taquillas y su apellido se convierte en un adjetivo, el realizador manchego comienza una nueva etapa –la de la década de los 90- destemplada a la par que apasionante. Lo explica a la perfección Castro (2010, p. 176):

Sin embargo con *Átame* (1989) comienza una carrera descendente en la que el desencuentro con la crítica fue siempre más profundo y más duradero que los escasos que, a partir de entonces, habría de tener con el público. La cota más baja –y en esta ocasión existe una coincidencia entre el público y la crítica- se alcanza tras el estreno de *Kika* (1993), con una crítica mayoritariamente en contra, lo que resulta más alarmante si tenemos en cuenta que la anterior, *Tacones lejanos* (1991), tuvo una

acogida mucho más fría de lo previsible y no había logrado alcanzar ni la unanimidad ni los ditirambos de anteriores ocasiones.

Alejado de los fastos de la Movida, y de su posterior resaca, el realizador manchego decide vigorizar su carrera con la incursión, sin ningún tipo de miramiento, en el género que mejor sabe manejar, el melodrama. El melodrama, de carácter elástico, permite al Almodóvar guionista plantear vericuetos, senderos retorcidos, por donde alimentar a los personajes sufridos que pueblan, en definitiva, sus dramas urbanos. Muy posiblemente en la consecución de este proyecto se esconda la decisión acertada, a nuestros ojos, de dotar al artificio melodramático de una estética realista que impida a la historia sumirse en una inverosimilitud alarmante. Que Leo sufra hasta las últimas consecuencias en un Madrid enérgico y reconocible, evita que los padeceres de esta escritora en horas bajas se conviertan en

puntos de giro insensibles y vacíos. En cierta forma, Madrid dota de músculo y hueso a la desintegración formal de una escritora que se esconde bajo el sonoro seudónimo de Amanda Gris. Se ha apuntado en alguna ocasión que *La flor de mi secreto* está mecida por una suerte de realismo literario, no sólo porque la protagonista tenga de profesión la de escribir novelas de marcado acento rosa, sino porque también algunos aspectos de su vida sentimental están explicados a través de cartas mecanografiadas por ella misma que simulan el monólogo interior de las novelas.

Tras la ideación de esta película del cineasta se esconde otro motivo que siempre, para todos los teóricos de su cine, es un asunto espinoso. Se trata de la cuestión autobiográfica. Almodóvar ha repetido en innumerables ocasiones que la elaboración de sus películas, así como la decisión de optar por la comedia o el drama, dependen de su estado de ánimo y de sus intereses personales. Entendiendo que ésto también forma parte de su ejercicio

de promoción, siempre admirable y acompañado por un buen trabajo de comunicación, es cierto que gracias a su labor de autoría el director hace uso de sus protagonistas para hablar de él mismo.



Foto 139

A un posible fracaso sentimental, que lo ignoramos y es aspecto que pertenece al ámbito privado, hay que unir algo más determinante, el posible bloqueo creativo que lleva

a Leo –obsérvese su apócope neutro- a la búsqueda de su identidad en la aldea que la vio nacer. Leo, obligada por contrato a generar novelas rosas cada cierto tiempo, se asemeja a un Pedro Almodóvar que por sentirse fiel a su pacto con él mismo y quizá con su público quiere entregar una película cada dos años o año y medio. La desdibujada *Kika*, abocada a un relativo fracaso, pero a la que nosotros curiosamente procesamos una especial simpatía, podría asimilarse como el relato imperfecto producto (también) de una sequía creativa.

Es muy posible que también debajo de la piel de *La flor de mi secreto* se esconda una revancha al espacio urbano, por más que éste definitivamente siga siendo el paisaje preferido por el director manchego. Aunque todavía de manera intermitente, Madrid es presentada como una ciudad de profundos contrastes, insolidaria y angustiosa. La escena en la que Leo busca desesperadamente por las calles que alguien le ayude a quitarse los botines (que en su

momento le quitó su marido), ofrece una cara de la ciudad totalmente alejada de aquella que vimos en sus primeras películas. [Foto 139 y 140]. Es evidente entonces que Madrid no es ya la ciudad deseada, o por lo menos no es el paisaje divertido e improvisado que veíamos en *Laberinto de pasiones*. Tras *La flor de mi secreto*, Almodóvar insiste en la canibalización por parte de la ciudad de sus personajes (*Carne trémula*), hasta el punto de que por primera vez, como narrador, el cineasta echa la vista atrás y comienza su historia en un tiempo cinematográfico (1970) alejado del tiempo real en el que la película se rueda (1997).





Un film de

*Almodóvar*

*La Flor de mi Secreto*



#### 4.6.5.3. La retórica de *La flor de mi secreto*

*La flor de mi secreto* es un melodrama depresivo con la imagen de Madrid de fondo. También es la exposición recurrente de una de las dicotomías por las que ha pasado más veces el cine español: la tensión permanente entre campo y ciudad. Son muchos los temas que parecen articular este filme, pero sólo uno de ellos se sobrepone por encima de las preocupaciones de los personajes: la necesidad de la ficción para soportar la realidad. La intencionalidad de Almodóvar se mueve en ese terreno; su retórica, siempre impregnada de su poderosa personalidad y presencia, parece estar mecida por una pregunta elocuente: ¿qué hacer cuando la ficción también falla? La respuesta, a tenor del zapateado que se marca Ángel en la Plaza Mayor parece estar clara: seguir viviendo. Sin embargo, no todo es tan sencillo. En un momento determinado, la editora de Leo, Alicia, pronuncia una frase

rotunda para callar los lamentos de la escritora: “La realidad debería estar prohibida”. Sobre esta base paradójica, la de un doble discurso imposible de congraciarse, se levanta la estructura de *La flor de mi secreto*. Cuando Pedro Almodóvar cree estar levantando una historia con disposición sencilla, sin aparentes interrupciones y con un desarrollo lineal, la película sin embargo ofrece un discurso acerca de la metaficción, melodrama y realismo, que a nuestro juicio se resuelve con desenvoltura. Ya el comienzo del filme vuelve a incidir en este juego de espejos, cuando durante cerca de diez minutos Pedro Almodóvar nos introduce en la representación de un fatal momento: dos médicos le informan a una mujer que su hijo acaba de fallecer en un accidente de moto. Al instante descubrimos que estamos ante la simulación, en un seminario de trabajo, sobre cómo convencer a una persona para que done los órganos de un familiar fallecido recientemente. Como ponen de manifiesto todas estas experiencias, que no sólo

abundan en *La flor de mi secreto* sino en otros filmes del director como *Todo sobre mi madre*, al cineasta le preocupa saber si las películas que realiza son creíbles para los espectadores desde el punto de vista ficcional, pues recordemos que de todas las facetas, la de guionista es la que parece darle mayor satisfacción personal.

En *La flor de mi secreto* no se pueden dejar inadvertidos algunos elementos que consiguen que el melodrama no se convierta en un encharcado mar de lágrimas. Primero, que Leo, sumida en una situación sentimental degradante, imposibilitada hasta para quitarse un par de botines que oprimen sus pies, decida alejarse de la novela rosa; y segundo, lo que es más importante, que Almodóvar contrarreste la intensidad del estilo elegido con una puesta en escena algo más templada y equilibrada. La tensión agresiva que existe en *Kika*, su anterior trabajo, ya no está presente en *La flor de mi secreto*, y eso que ambas cintas tratan del malestar en las grandes ciudades. Como

sabemos que el melodrama sólo puede estar defendido desde la base realista, pues trata de los problemas cotidianos del día a día, es normal que esta película esté impregnada de sentimientos y de “cosas muy pequeñas reconocibles”.

El drama de Leo trata siempre de mostrarlo a través de cosas muy pequeñas, reconocibles, pero muy pequeñas. Muestro que Leo es una mujer sola, absolutamente sola, y esa soledad le provoca una enorme fragilidad. (...) Para indicar la fragilidad de esa mujer, lo hago a través de un detalle muy sencillo y cotidiano, que es ponerse botines que le aprietan. (...) Es una soledad casi desgarradora y está explicada simplemente a través de unos botines que aprietan. (...) Las emociones son la materia con la que está construida la película. No es una facilidad. Es incluso un riesgo: si el espectador no siente esas emociones es que yo he fracasado totalmente en mi trabajo (Strauss, 1995, p. 171).

La anterior explicación de Almodóvar es cautivadora, se nota su pulso para la escritura y la oratoria, sin embargo expone algo demasiado evidente, que las emociones son la materia con la que está construida esta película. Pero, ¿de qué si no están construidas las películas? La emoción precisamente surge de la colisión entre la fragilidad de esta mujer con el discurrir de la vida urbana. Disimuladamente el guion esconde dos capas: la más superficial es la más visible, la estridente y dolorosa, la melodramática vivencia de una mujer dejada por su hombre y por la escritura; la capa más profunda, la que dota a la historia de impresión de realidad, son los escenarios naturales [Madrid], y también aquellos momentos veraces que componen el paisaje urbano. En este sentido, por su fuerza icónica y hasta elocuente, la aparición de un edificio comercial reconocible en la Plaza del Callao revestido por un enorme cartel que anuncia la primera antología de Amanda Gris [foto 141], sirve para recalcar la integración de lo artificial en lo real.

Efectivamente es una jugada maestra del cineasta, y deja entrever tímidamente la sombra de una duda: si no estaremos en realidad, una vez más, ante un pastiche de carácter melodramático donde los distintos niveles narrativos operan para disimular “la flor de su secreto” [el de Pedro Almodóvar].



Foto 141

Como nada en el cineasta manchego es casual, existe en la narración otra disgregación de la que toma nota

Pillado-Miller: la identidad sexual. Es cierto que en *La flor de mi secreto* no aparece ningún personaje premeditadamente ambiguo ni directamente enmarcado en la cultura gay, pero la totalidad del universo que rodea a Leo, incluso aquellos rasgos que dependen de un código más masculino, revelan un marcado carácter femenino.

Aunque la historia de Leo cumple con las convenciones estructurales de la novela rosa, el proceso de individuación debe realizarse en el entorno masculino. Su rechazo y hasta desprecio hacia la novela rosa se interpreta como un rechazo hacia lo femenino, característico, según Nancy Chodorow, del proceso de individuación de la mujer. No sorprende que en su profesión de escritora Leo favorezca el realismo, la estética privilegiada por el patriarcado. Sin embargo, al examinar la codificación sexual de los personajes, observamos que el rechazo a lo femenino no llega a producirse al pie de la letra, puesto que los códigos de

representación de la historia de Leo están dominados por la modalidad melodramática que privilegia lo femenino (Pillado-Miller, 1996, p. 334).

Fruto de esta codificación no es extraño, pues, que una vez desaparecido el hombre [que además es militar], Leo encamine sus pasos hacia Ángel, un entregado y vivaz personaje que, a diferencia de Paco, representa la buena voluntad, la sutileza y la entrega. Ángel, definitivamente, se meterá en la piel de Amanda Gris: “Siempre quise ser una escritora de novela rosa”. Los dos parecen iniciar una relación sentimental basada en la calma y en el cariño; la desbordada pasión queda instalada en la calle, que ajena al tumulto por el que ha pasado Leo, sigue su fluir inevitable. Admitido el cariz melodramático de este relato, aún hay tiempo para apuntar que la comedia hace presencia con la aparición de dos personajes básicos para la vida de Leo, su hermana Rosa y su Madre. Cuando las dos aparecen en su

modesto piso de Parla, Almodóvar articula un diálogo costumbrista que demuestra la destreza del cineasta para recoger los aspectos más locales de la pura realidad. Las verdades íntimas se revelan en ambientes domésticos y cercanos, y por eso brota irremediablemente el tono cómico, única ficción que Leo, en este momento aciago de su vida, parece soportar. [Fotos 142 y 143].

Analizando entonces *La flor de mi secreto* a partir del paradigma postmoderno en el que parece encuadrarse el cineasta, a diferencia de *Laberinto de pasiones* donde todo lo referenciable viene de fuera, en esta cinta de 1995 las referencias e intertextos parecen venir desde dentro, desde la misma experiencia emocional de Almodóvar.

Fotos 142 y 143



#### 4.6.5.4. Simbología de la imagen de Madrid en

##### *La flor de mi secreto*

La necesidad de los cineastas de encuadrar gran parte de sus obras en escenarios reconocibles y orgánicos, como estamos viendo, también se encuentra en Almodóvar. Para el realizador manchego, (casi) todas las acciones transcurren en Madrid porque en definitiva la capital es la ciudad por excelencia. El melodrama y la comedia, bases de la narrativa almodovariana, son por pura definición géneros cinematográficos urbanos. *El apartamento* (Billy Wilder, 1960), *Desayuno con diamantes* (Blake Edwards, 1961) y *Manhattan* (Woody Allen, 1979), por citar tres obras claves de la cinematografía norteamericana, depositan gran parte de su fuerza en la construcción de un espacio narrativo arquitectónico y preciso. En *La flor de mi secreto*, tras varias incursiones anteriores en escenografías y decorados, Almodóvar decide volver a la fuerza inherente de la ciudad.

Si la película está dotada de un nervio especial, aparte de la intensidad con la que se toma Marisa Paredes el papel de Leo, es por la entrada de espacios cotidianos de gran valor en la diégesis del relato. Ya vimos que el Madrid de *Laberinto de pasiones* era de carácter desorganizado y moderno, un aquelarre mágico donde estaban convocados todos los *pintas* de la ciudad, y sin embargo, trece años después de aquello, el cineasta regresa al viejo Madrid con otros aires y otro cometido.

A cada película corresponde una mirada, el fragmento de una ciudad. El de *La flor de mi secreto* no deja de girar entorno al viejo Madrid. Si por casualidad un taxi lleva a Leo Macías hasta la calle Miguel Yuste [donde se encuentra la redacción del diario El País], siempre hacia al este de la ciudad, no es para mejor acurrucarse de nuevo en el hueco del casco viejo de Madrid, entre

Callao y la Plaza Mayor, entre dos lugares de tránsito permanente (Seguin Vergara, 2009, p. 30).

Y así es, la puesta en escena visual, con una planificación estratégica y una dirección de fotografía bien cuidada, labor que recae en Alfonso Beato, realza la imagen de una ciudad escrupulosamente estilizada sin llevarla al extremo del camuflaje espacial. Es posible que la película esté dotada de dos secuencias icónicas que se encuadran en dos enclaves típicamente madrileños: la Plaza del Callao y la Plaza Mayor. El benefactor de Leo, Ángel, habita en el piso dieciséis del Palacio de la Prensa, uno de los edificios más emblemáticos de la Plaza del Callao, lugar por el que todo el mundo pasa y del que nadie echa cuenta. Desde el piso de Ángel se espía con gusto todo Madrid, desde allá arriba apenas importa el cinismo de la Gran Vía, todo fluye en esencia desde hace décadas. Desde estas alturas el casco histórico parece inofensivo, y el enorme cartel que

cuelga del centro comercial, donde una rosa esplendorosa y adulterada anuncia la salida inminente de la antología de Amanda Gris, ya no parece alimentar una pesadumbre que hasta hace bien poco arremetía contra la escritora. Lo curioso es que en esta secuencia el cineasta vuelve a convocar a la metaficción para que el juego entre realidad e ilusión se torne más substancial. Afuera, la ciudad en movimiento, el tránsito permanente, el espacio comercial, por antonomasia, de Madrid; dentro, la calma después de la tormenta, la abstracción del ruido y del boato, la salvación doméstica. (Tan sólo los que habitan en el centro de una gran ciudad pueden llegar a entender lo que la vivienda tiene de refugio antinuclear).





Un film de

*Almodóvar*

*La Flor de mi Secreto*



La otra secuencia más celebrada es la que acontece en la Plaza Mayor de Madrid. Curiosamente Leo y Ángel vuelven a estar juntos (¿no será que en definitiva él es su ángel de la guarda?), y esta vez la fuerza de la escena descansa sobre la descontextualización del espacio. Si hay algo que caracteriza a la Plaza Mayor, aún bien entrada la noche, es que siempre está transitada, alguna sombra se cuela entre los soportales cuando incluso parece que no hay nadie. En *La flor de mi secreto* la plaza brilla con más fuerza que nunca, es un escenario solemne, y vencida por la soledad y la resaca se convierte, a ojos de Ángel, en un improvisado tablado flamenco. El zapateado insolente de Ángel sobre los adoquines del lugar resuena en mitad del silencio de un Madrid que ser ajeno a esta conmovedora aventura. La locura que acechaba en el principio de los tiempos a Leo acaba de ser exorcizada por el juego improvisado llevado a cabo sobre el suelo de Madrid. La ciudad, en definitiva, también puede ser curativa.

Pero antes de encontrar este remedio, la protagonista de la cinta ha tenido que padecer la soledad y el abandono. Leo calza unos botines que le regaló su marido, unos botines que aprietan, imposibles de quitarlos sin la ayuda de nadie. Los botines oprimen los pies de Leo pero también su alma; es la forma de recordarse a ella misma lo que está padeciendo. En los botines de Leo está el suelo de Madrid, ese suelo que pisa con ellos: suelo duro, seco, sin misericordia. No debe extrañar, pues, que *La flor de mi secreto* sea una película terrenal, demasiado material, en contraposición al fuego de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, o al aire bullicioso de *Laberinto de pasiones*.

En los botines de Leo se fusionan los tiempos, pertenecen a un transcurrir de las cosas, llevan en sí el dolor de los cambios y de las transformaciones (Según Vergara, *Op. cit.*, p. 156).

Hasta tal punto se hace insoportable la vida en Madrid, que partiendo de una situación límite, Almodóvar decide exponer la permanente controversia entre campo y ciudad de forma clara y palpable. Buscando una salida curativa, y acompañada por su madre que se muestra feliz y dichosa de volver a su hogar, Leo regresa al pueblo de sus orígenes, una aldea manchega que presuponemos muy parecida a la que viera nacer a Almodóvar. En el viaje de camino al pueblo, la madre de Leo (personaje sin nombre, la madre es la madre) recita una poesía de carácter emotivo que nos sitúa inmediatamente dentro de la narración en otro código distinto. El poema, simplón pero conmovedor, hace las veces de llave maestra para adentrarnos en el universo ficcional de la aldea. Obviamente el espacio rural de Almodóvar está idealizado, pues se trata de un espacio sereno, demasiado plano, y revestido tan sólo con figuras femeninas. Porque cuando Leo regresa al pueblo es como si regresara al vientre materno, a un escenario protector

donde nada ni nadie puede hacerle daño. Allí Amanda Gris no existe, su figura es innecesaria, porque cada mujer de la aldea contiene una pequeña Amanda Gris en su interior.



Foto 145

El campo, entonces, en *La flor de mi secreto*, actúa como ungüento curativo, casi como un milagro ceremonial [foto 145], pero enseguida caemos en la cuenta de que este momento casi mágico está acentuado por el carácter

artificial del rito (las mujeres cosen y cosen mientras cantan y cantan). Con el paso de los años hemos entendido que la lucha entre campo y ciudad, más allá de los términos precisos a los que alude, es la lucha interna del hombre consigo mismo. La discusión es evidente para aquellos que practican la dualidad geográfica, puesto que siempre permanecerán en el sitio de origen por mucho que el tiempo se encargue de eliminar rastro evidente. La ansiedad que provoca la ciudad [la ansiedad de Leo] proviene de lo inacabado, de lo inabarcable, medidas todas ellas sujetas a la naturaleza propia de la ciudad. Se pronuncia una frase en *La flor de mi secreto* que revela la identidad de la urbe: “En Madrid nunca es tarde”. Entonces, tan pronto como la escuchamos, pensamos que la ciudad merece la pena.



Winfred

## 5. Conclusiones

### 5.1. Contraste de hipótesis

De forma voluntaria e involuntaria –las investigaciones también tienen su lado caprichoso–, a lo largo del análisis e interpretación de nuestro objeto de estudio hemos podido comprobar cómo la práctica totalidad de nuestras hipótesis iniciales iban asegurándose en el corpus teórico expuesto. Llegados a este punto, donde debemos desplegar una serie de consideraciones finales que corroboren o no nuestras conjeturas, intentaremos guiarnos por pensamientos transparentes y provechosos. El interés fundamental del estudio se articula en torno a una hipótesis central que recordamos a continuación:

- Madrid configura su imagen fílmica a partir de los relatos propuestos por unos realizadores concretos (Neville, Lazaga, de la Iglesia y Almodóvar), los cuales asientan en esta ciudad la base fundacional de sus narraciones.

Para su demostración hemos examinado en profundidad cada uno de los relatos fílmicos propuestos: hemos partido de la indagación sobre la ideación y estructura del proyecto, pasando por dos análisis que entendían cada cinta como un discurso retórico y al mismo tiempo simbólico. Es cierto que, en todo momento, estas observaciones también han estado teñidas por reflexiones personales producto de la extensa documentación llevada a cabo para la consecución de esta tesis. Lo importante finalmente es que a partir del uso de estos métodos hemos podido comprobar la validez de la hipótesis. Es importante señalar no obstante que no por localizar en el espacio

urbano una determinada narración cinematográfica la ciudad siempre va a tener una representación icónica. Sin embargo, en los casos presentes sí que hemos podido advertir que la imagen fílmica de Madrid ha salido reforzada y aumentada gracias a las narraciones propuestas. Es más, hemos de señalar que se ha producido una revelación interesante a la par que agradable: la suma de resultados de todas las imágenes planteadas por los cuatro cineastas ha generado un relato plural, complejo y ambiguo de la ciudad. Aquel término emotivo de “los Madriles”, tan poco ligado a explicaciones de corte académico, parece hacerse real a partir de este momento. La investigación también ha posibilitado una mayor comprensión de la evolución y transformación de la ciudad de Madrid, puesto que los títulos marcados para el estudio, ordenados cronológicamente, han señalado que cada ciudad está en deuda con la anterior. Todos estos resultados, así como otras ideas contenidas en la indagación teórica, también han

cuestionado de forma directa al resto de hipótesis particulares. Comprobémoslo.

- Cada Madrid filmado tiene un significado propio, una identidad concreta, que hace coincidir el fondo del relato con la forma del espacio urbano presentado.

Esta hipótesis secundaria está íntimamente ligada a la conjetura principal, puesto que cada Madrid filmado es hijo de su tiempo y de las particularidades humanas y técnicas del cineasta en cuestión. No sólo a cada Madrid le corresponde un género cinematográfico determinado, con especial predilección por las formas del melodrama y de la comedia, sino que además el espacio urbano utilizado para localizar las narraciones varía según los intereses de cada proyecto. Esto evidencia, al revés de lo que pudiera pensarse, que el telón de fondo de cada diégesis sí imprime carácter a la película, y que sin la presencia de la ciudad

sería inviable elaborar un discurso nítido y concreto. Se caracteriza, pues, Madrid por ser un lugar con carácter y por elaborar, más allá de los espacios y elementos cotidianos, unas variables que encajan a la perfección con cada uno de los relatos desarrollados. Incluso por encima del orden arquitectónico y urbano, la ciudad en estudio se revela a partir de los personajes que habitan las historias, puesto que éstos, conscientes de la geografía que les rodea, actúan según los dictados del mapa trazado. El significado de cada Madrid exhibido se relaciona de forma directa con las conductas y pensamientos de los personajes principales, ya sea para mimetizarse con la topografía marcada o para enfrentarse a ella (o las dos cosas al mismo tiempo). Es evidente, entonces, que la segunda hipótesis particular se cumple a la perfección:

- La imagen fílmica de la ciudad no sólo depende de los elementos arquitectónicos y urbanos cotidianos,

sino que también atiende a la naturaleza y personalidad de los personajes que la habitan.

Es más, por encima del núcleo urbano expuesto los personajes se erigen en construcciones orgánicas que dotan a Madrid de una personalidad concreta. Hasta el caso más extremo de rechazo a la ciudad, personificado por Paco Martínez Soria en *La ciudad no es para mí*, depende precisamente de la presencia de Madrid en el relato. Para que la tensión campo – ciudad se manifieste es necesario que las dos realidades se reflejen en la obra. Neville, Lazaga, de la Iglesia y Almodóvar comprenden que la mejor forma de mostrar la personalidad de la urbe es presentarla bajo el concepto de la *ciudad habitada*. Habitar es construir, habitar es madurar. Por último, la última hipótesis particular expuesta aseguraba que:

- La imagen real de la ciudad (lo puramente urbano) y la imagen fílmica de la ciudad (la representación espacial) construyen poderosos relatos urbanos que exceden la gran pantalla para instalarse en la memoria colectiva.

Somos conscientes de que esta última conjetura propone un reto algo más abstracto, dependiente en cierta manera del poder icónico del cine español. Asimismo esta idea también obedece a la capacidad que los espectadores demuestran en conectar su experiencia vivencial con la representación propuesta. Mientras que es demostrable que la suma de imagen real con imagen fílmica potencia la construcción de poderosos relatos, la mayoría de ellos ligados a la cultura popular, no nos encontramos en disposición de asegurar que la totalidad de las narraciones cinematográficas puestas aquí a estudio formen parte de la memoria colectiva, puesto que el legado artístico y cultural

de la cinematografía española aún no cuenta con una debida protección y visibilidad. A excepción de los filmes de Pedro Almodóvar –aún cuando *Laberinto de pasiones* y *La flor de mi secreto* no formen parte de su obra más divulgada– y del hito histórico que supone *La ciudad no es para mí*, el resto de las obras presentadas dependen del interés de espectadores caprichosos o de la decisión simple impredecible de que la historiografía y las cíclicas modas rescaten del “olvido” a los que un buen día conformaron parte del cine español.

## 5.2. Conclusiones generales

Como las hipótesis, los objetivos generales expuestos en el diseño de la investigación han ido revelándose a lo largo del desarrollo teórico. El análisis de los autores y títulos propuestos han dejado ver determinadas conclusiones generales que no sólo afectan al



objetivo fundamental del estudio sino también al procedimiento analítico utilizado para la consecución de los resultados. Entendiendo que cada conclusión podría abrir una línea de debate especialmente interesante, pasamos a continuación a relatar cuáles han sido los principales pensamientos de la investigación.

- Cada Madrid representado está configurado en base a un mapa urbano concreto y fácilmente reconocible, a excepción de *Frente de Madrid* y *La semana del asesino*, que por motivos diferentes presentan un espacio urbano condicionado por la alteración de la identidad, bien sea por la capacidad destructora del hombre o bien porque los límites de la ciudad desdibujan, al mismo tiempo que amplían, la personalidad de Madrid.

- La contraposición y el contraste parecen ser los instrumentos más recurrentes para mostrar el carácter formal y funcional de la ciudad. La tensión entre sociedad moderna y sociedad tradicional se encuentra en la base de todos los relatos propuestos, ya sea a partir de la clásica oposición Ciudad – Campo o a partir de binomios más concretos como Ciudad Vieja – Ciudad Nueva, Casco Histórico – Extrarradio, Pensamiento Reaccionario – Pensamiento Liberal, Movimiento – Movida... Es muy posible que el choque de la modernidad sea, finalmente, el elemento que más desequilibrio y dialéctica ha generado en la cultura popular española. Al mismo tiempo este encuentro fortuito entre las dos realidades ha sido capaz de forjar productos cinematográficos de indudable significado social y/o cultural. Las primeras imágenes de nuestro cine ya revelan esta tirantez: mientras que el

cinematógrafo pertenece a un orden nuevo, gran parte de los relatos producidos en nuestro país persiguen estructuras añejas y de corte tradicional.

- Precisamente esta tensión narrativa se concreta en Madrid en torno al uso recurrente de dos géneros cinematográficos ligados a la práctica urbana. El drama, en su acepción de melodrama, y la comedia vehiculan a la perfección las particularidades propias de la vida en la ciudad. Como ninguno de estos géneros es puro en esencia, la presencia de rasgos pertenecientes a cada una de las miradas son los mejores ingredientes para representar en las películas el constructo urbano conocido como Madrid.
- El repaso a la filmografía urbana de los directores propuestos, así como la introducción de otros hitos del cine español para el estudio completo de esta investigación, establecen que Madrid es la ciudad

elegida por nuestra cinematografía a la hora de construir relatos que necesitan de un espacio urbano concreto.

- El estudio comparado de los relatos fílmicos de los cuatro cineastas elegidos establece que la presencia constante o no de la ciudad también depende de los condicionantes históricos del país. Madrid, como capital del Estado, así como símbolo de las distintas manifestaciones políticas que han tomado forma en su espacio, se ve de esta manera afectada por los designios y caprichos del destino. En cierta manera, es imposible liberar a la imagen fílmica de Madrid de condicionantes políticos y socio-económicos (reales).
- La construcción de la imagen fílmica de Madrid también pasa por la introducción narrativa de ciertos dictámenes realistas. Ninguno de los cineastas propuestos, ni tan siquiera Neville (cercano a la

práctica realista del cine español de la década de los 50), cultivan un realismo al uso, áspero y concreto como el de *Surcos*, pero sus discursos fílmicos sí que permanecen adheridos a un espacio urbano real y tangible.

- La filmografía a estudio no es atemporal, así lo decíamos desde un principio. El estudio cronológico de estos títulos revela que de forma involuntaria cada texto dialoga de forma directa con el anterior y el posterior. La inclusión y disolución de Madrid en el aparato narrativo de cada filme pone en evidencia que: en Neville toma forma la vida urbana moderna (representada en la Gran Vía de *El último caballo*); en Lazaga, acompañado por los tiempos del desarrollismo, la ciudad estalla en esencia (su carta de presentación se resuelve tanto para lo positivo como para lo negativo); en el cine de Eloy de la Iglesia, el espacio urbano contempla otras áreas

limítrofes a la ciudad, del sólido extrarradio pasamos a la penetración en la urbe de determinados elementos marginales que distorsionan sus márgenes; y en Almodóvar, finalmente, la ciudad es recuperada como expresión alegórica del sentir de sus ciudadanos, la democracia imprime carácter a los discursos propuestos y las localizaciones también encierran un contexto autobiográfico del autor.

- El repaso a los lugares cotidianos que aparecen en la filmografía de los cuatro cineastas es un claro ejemplo de cuán importante es dotar a las narraciones de espacios familiares saciados de memoria. Edificios, plazas, calles y monumentos, con especial predominancia del casco histórico, dotan a la imagen fílmica de verosimilitud y semejanza con el objeto real. A modo de resumen nos quedamos con que la almendra central de Madrid, representada en el espacio acotado por la Plaza de España, la Plaza

Mayor, la estación de Atocha y la fuente de la Cibeles, con especial presencia de la Gran Vía y sus inmediaciones (calle de Alcalá y Plaza del Callao), conforma el núcleo urbano donde se sitúan la mayor parte de estos relatos. La personalidad urbana de la Gran Vía madrileña, no obstante, está expresada de forma extraordinaria no sólo en estos relatos, sino en otros textos del cine español, consolidándose entonces como personaje ambivalente y enclave sustancial de la ciudad.

- Es obvio que para que la imagen fílmica de Madrid quede estilizada, el relato urbano de cada cineasta está en parte sublimado o estereotipado. Sin embargo, a diferencia de las recreaciones o reconstrucciones, propias por ejemplo del sainete cinematográfico de las primeras décadas, la visión de Neville, Lazaga, de la Iglesia y Almodóvar tiende a emplazar sus relatos en un espacio ya existente. De

esta forma, la carga simbólica de las narraciones se ve limitada y el resultado icónico de Madrid está impregnado por recuerdo, vivencia, evidencia y ensoñación.

- De la ciudad entendida como espacio geográfico lo que más parece motivar a los cineastas, por encima de los reclamos arquitectónicos y urbanísticos, es la identidad social urbana, es decir la *ciudad habitada*. Como Madrid no puede competir con Nueva York ni con París en factores externos, la huella cinematográfica revela una ciudad viva y dinámica. Frente al “discurso de postal” que parecen emprender otros realizadores europeos y norteamericanos con sus ciudades, los autores españoles ponen en funcionamiento un discurso más apegado a la experiencia vivencial de sus habitantes. El mismo carácter impreciso de Madrid, basado en su particular heterogeneidad, impide que nos encontremos ante

producciones estrictamente contemplativas; hasta una película como *Madrid*, de Martín Patino, desecha los mecanismos del documental –cuando ese parece ser su objetivo–, en beneficio de dispositivos artificiales y compuestos. Al igual que Don Quijote construye un mundo acorde con sus deseos partiendo precisamente de un mundo terrenal y cabal, cada película (salvando las distancias) edifica un Madrid acorde con las ambiciones de sus protagonistas y/o cineastas.

- Edgar Neville se consolida como el director más madrileño (algo que también revela su origen). Neville saca el máximo partido de una ciudad que ha visto crecer, transformarse, embrutecerse (la Guerra Civil), para a continuación cimentarse en base a la retórica de las grandes metrópolis. Es cierto que Neville comprende mejor que nadie la esencia de la Villa y Corte, y pese a que sus construcciones

dramáticas están cercanas a la práctica literaria, su realización fílmica se aproxima al impetuoso ritmo de la ciudad. El Madrid que presenta está interferido por las formas del costumbrismo y el sainete, más cuando parece que el modelo se va a regir por conveniencias tradicionales, el cineasta madrileño introduce elementos disonantes –adquiridos quizá por su educación cosmopolita y su paso por Hollywood–.

- *Frente de Madrid* es un título político-propagandístico, un encargo fascista que sin embargo el cineasta madrileño intenta subvertir con un final, al menos, más humano. Madrid es una ciudad cerdada y demolida, un espacio aterrado y hostil. De la ciudad entendida como espacio de conflicto y de dualidad, el autor pretende destacar los puntos en común que comparten sus ciudadanos. Pese al carácter afín a la política del nuevo régimen

dictatorial, conociendo como conocemos las particularidades de Neville, *Frente de Madrid* habla de manera brutal, maniquea y moderna, de dos mundos que nada tienen que ver pero que están irremediabilmente condenados a “entenderse”. Por su parte, *El último caballo*, realizado en otro contexto social, es una película realista con fondo cómico, no tanto por la sucesión de gags (que apenas los tiene) sino por la construcción de un personaje con identidad charlotiana que en todo momento suspira por la ciudad perdida. Neville acude al uso de grandes avenidas de Madrid que se enfrentan al personaje “caballeresco” de Fernando; el ex – militar y su caballo recorren el centro de Madrid palideciendo ante el imparable avance del progreso.

- La configuración del relato urbano en Pedro Lazaga depende siempre de los caprichos que imprimen sus guionistas a las narraciones. Lazaga es un hombre

del régimen, no tanto por un activismo consciente sino por una aceptación de la realidad que denota su carácter pasivo y eficiente. De esta manera, Dibildos y Masó, respectivamente, dotan de una identidad propia a cada texto fílmico. El Madrid de Lazaga está unido, irremediabilmente, al contexto social, cultural y político-económico del segundo periodo franquista, el espacio conocido popularmente como el desarrollismo. Madrid entonces es la ciudad de las posibilidades, del crecimiento y del avance, la ciudad, en cierta manera, de los dispositivos culturales más populares, pero al mismo tiempo es la ciudad vigilada y castigada moralmente, la que pone en jaque los valores tradicionales por la evolución de sus estructuras.

- *Muchachas de azul* es una comedia desarrollista, una comedia de parejas donde Madrid es un telón de fondo colorido y vistoso. Por un instante, Madrid

comienza a identificarse con el modelo de figura femenina que propone el régimen franquista. La modernidad hace presencia en sus calles, en el flamante centro comercial que articula la película, si bien toda suerte de desequilibrio modernizador está debidamente vigilado por los valores de la unidad familiar. *Muchachas de azul*, sin ningún género de dudas, es una comedia típicamente madrileña anclada a los postulados del “suavizado” Movimiento. Sin embargo, la propuesta de *La ciudad no es para mí*, realizada casi diez años después de esta primera cinta, presenta Madrid como estereotipo de los desajustes y los vicios provocados por el progreso. A través de un discurso tan eficaz como reaccionario, el director catalán –que se limita a seguir un guion que no es de su autoría– canaliza los sentimientos ideológicos de la sociedad tardofranquista.

- La filmografía de Eloy de la Iglesia atiende a un tipo de ciudad verdaderamente moderna, no por el uso de dispositivos estéticos pretendidamente renovadores pero faltos de discurso, sino porque el cineasta vasco amplía la realidad urbana hacia espacios no concretos, vacíos o suburbiales. Madrid ya no se limita a sus fronteras familiares, la ciudad es también una idea presente en el extrarradio. El amaneramiento de los géneros así como el panfleto, alejados en todo momento de carga poética impenetrable, permiten que Madrid, en el cine de Eloy de la Iglesia, se convierta en ciudad grasienta, bizarra, ilimitada, militante y genital.
- *La semana del asesino* se enmarca dentro de un thriller panfletario y extrañamente melodramático sobre la lucha de clases. Aquellos emigrantes a los que inyecta moralina el tío Agustín en *La ciudad no*

es para mí, puede que acabaran habitando chabolas y viviendas residuales en los márgenes de Madrid, como le pasa al protagonista de esta cinta, y no viviendo en barrios residenciales. De la Iglesia se consolida como el director de *los otros espacios*, aún cuando en panfletos como *El diputado* pretenda centrar las acciones en los lugares cotidianos de Madrid. Su filmografía, junto a la de Almodóvar, es posiblemente la más cercana al discurso autobiográfico.

- En cuanto al uso diegético del espacio urbano en Pedro Almodóvar, la ciudad es una necesidad tanto en el plano sustancial como en el formal. Sus personajes son los que mejor encarnan el estado de ánimo de Madrid, al mismo tiempo que no hay nadie mejor que el cineasta manchego para trasladar esta experiencia vivencial al resto del mundo. Su Madrid es poliédrico y melodramático, excesivo, sexual y

paranoico. Almodóvar, además, dota a la ciudad fílmica de su impronta personal, estableciendo una difícil dicotomía entre el cineasta disruptivo que fue y el acomodado realizador intertextual que es hoy.

- La dimensión del espacio en *Laberinto de pasiones* va acompañada de los fuertes latidos de la ciudad. Sin la fuerza *camp* de su primera película, *Laberinto de pasiones* es un artificio postmoderno que se propone relatar quiénes son ahora [en 1982] los protagonistas excéntricos de Madrid. Generalmente las imágenes de la ciudad en el cine del manchego van acompañadas de una banda sonora musical demasiado particular. Este uso de la música recalca el carácter melodramático que el autor imprime a la ciudad. *La flor de mi secreto* juega una vez más a la distensión entre campo y ciudad, lo que pone en evidencia que más allá del discurso expositivo de dos mundos enfrentados, la ciudad se vive como espacio



dual y contradictorio, como centro neurálgico de los relatos fílmicos.

## 6. Discusión

### 6.1. Análisis crítico

Es evidente que la ciudad es una construcción material, un depósito arquitectónico repleto de elementos cotidianos; y sin embargo, según avanzábamos nuestra investigación más entendíamos que la ciudad, antes que nada, es una construcción mental. Podríamos estar estudiando el constructo ciudad hasta el final de los tiempos, puesto que su carácter poliédrico no se agota nunca: la ciudad se termina cuando se termina la vida, y aún así siempre hay un microorganismo que se descuelga por alguna ventana. El presente estudio ha evaluado el espacio urbano partiendo de un modelo específico, la ciudad de Madrid. Sabíamos que el objeto traído entre manos era especialmente motivador pero también escurridizo y

caprichoso: Madrid siempre ha sido un buen compañero de baile... pero no sabíamos hasta qué punto podíamos mirarle a los ojos. El marco teórico, de esta manera, nos ha servido de guía, ¿desde dónde extraer las claves íntimas de Madrid? Finalmente nos decidimos por el cine, el lenguaje que de una forma silenciosa y precavida mejor ha sabido trasladar la trascendente seriedad de la Villa y Corte. A pesar de estar educados como estamos en las crónicas centelleantes del periodismo literario (Paco Umbral tiene la culpa), decidimos atender a las señas de identidad de los relatos cinematográficos, el tipo de narración que más nos ha estimulado en los últimos años. De esta manera, el elemento narrativo que más se ajustaba a nuestro estudio era el espacio. El espacio narrativo. Como repetimos una y otra vez todos los investigadores que nos acercamos a este concepto, sobre el espacio cinematográfico no existe todavía gran producción bibliográfica. No así sobre el espacio urbano o sobre el espacio social –nos acordamos

de Lefebvre-, de los que abundan una serie de manuales y ensayos que se aproximan desde todas las disciplinas posibles a una de las preocupaciones prioritarias del pasado siglo XX. Nos ha conmovido especialmente el discurso filosófico de Heidegger contenido en *Construir, habitar, pensar*: un texto que profundiza en la esencia de estas tres palabras para buscar las conexiones existentes entre el hombre y el espacio. El filósofo alemán pone el acento en algo de lo que apenas somos conscientes en nuestra vida diaria: aquellos sitios que atravesamos, los lugares que habitamos, hablan tanto de nosotros como nosotros de nosotros mismos. Nos parecía entonces, especialmente interesante, profundizar en un espacio fílmico concreto, asumible y fácilmente reconocible, Madrid. De lo que sí éramos conscientes es que nuestra investigación proponía de esta forma un sujeto en estudio novedoso; París, Londres, Nueva York o Roma, por citar metrópolis narcisistas, ya contaban con innumerables *voyeurs*

académicos que habían intentado desentrañar sus misterios. Por último, necesitábamos acotar el estudio, la obra de Edgar Neville y de Pedro Almodóvar en un principio nos parecía suficiente. Sin embargo, a la hora de exponer los resultados nos dábamos cuenta de que estos dos únicos directores, unidos extrañamente por determinados mecanismos del costumbrismo, no reflejaban la evolución total de la imagen de la ciudad a lo largo de un tiempo determinado. Madrid quedaba encallado en un marco temporal insuficiente que impedía conocer en su totalidad la evolución y transformación de la ciudad. Tras la introducción de la obra de dos directores más, Pedro Lazaga y Eloy de la Iglesia, hemos comprobado que la suma de imágenes muestra una simulación del entorno madrileño mucho más completa y real. Con sólo atender a las películas propuestas de cada director, añadiendo otros hitos muy concretos de nuestro cine, hemos comprobado que Madrid sí posee capacidad icónica, y que además su imagen establece un

pacto íntimo con la narrativa cinematográfica. A estos análisis detallados, se les pudiera añadir entonces estudios de otros relatos de otros directores que entendieron a la perfección que Madrid no es un intruso sino un colaborador estimulante. Échamos de menos, eso sí, la presencia femenina en nuestro estudio, pues a pesar de que no creemos en la imposición de la cuota femenina como medida de justicia, algo nos dice que la mirada de la mujer sobre el espacio urbano puede revelar de manera más eficaz el sentido abstracto (siempre en relación con lo ancestral) de la ciudad. El modelo de análisis planteado, y somos conscientes de que no sabemos escapar de una subjetividad que en ocasiones distorsiona los resultados, puede ser también un objeto de estudio en sí, puesto que con la adquisición de nuevos conocimientos y con la evolución de nuestros saberes puede verse en algo afectado –siempre en pos de la mejora– en un futuro inmediato.

Sabemos también que las investigaciones basadas en los aspectos cualitativos generan algún tipo de recelo al encontrarse sujetas a razonamientos no del todo empíricos. Queremos creer en este caso que el lector sabrá valorar el trabajo y la rigurosidad que lleva impresa esta investigación bajo sus palabras. Llevamos tratando con este tema un periodo de tiempo lo suficientemente largo como para entender que los razonamientos expuestos de cada una de las obras retratadas han sido debidamente refrendados y cotejados con fuentes primarias y secundarias. De lo que no podemos apearnos es de ciertos veredictos personales que consideramos debe tener también un investigador que pretende hacer camino en la historiografía sensata de nuestro cine. La deriva de los textos, semejante a la deriva vertiginosa de las ciudades, proviene del hecho mismo de que consideremos estos argumentos aquí expuestos en un punto de partida para el debate y la reflexión. Por otra parte, aunque comprendemos las investigaciones de corte

cuantitativo no hemos creído conveniente acompañar nuestros análisis de datos numéricos ni de gráficos, que si bien en múltiples ocasiones aclaran las ideas principales, en nuestro caso, más próximos a la semiología y a la práctica retórica, hubiesen simplificado en exceso algunos contenidos que ya de por sí se muestran ambiguos y mudables. Ciertamente es que la ciudad se puede explicar a partir de los datos y de los números, pero una vez presentados estos resultados nos hubiésemos vuelto a hacer la misma pregunta: pero, ¿por qué esta ciudad?

Señalemos por último, y a riesgo de parecer demasiado sinceros, que en determinados momentos nos hemos visto arrastrados por la actualidad cinematográfica. Sabedores de la difícil decisión de establecer límites a la investigación, de delimitar los objetos de estudio, en ocasiones nos hemos dejado llevar por la aparición de nuevos relatos que proponían nuevas miradas sobre la ciudad de Madrid. Estas nuevas propuestas, a la vez que

ensanchaban nuestro espíritu investigador, nos ponían en jaque por medir los tiempos, y por tomar en consideración o no algunos de los razonamientos que ya teníamos previamente escritos.

Llegados hasta aquí, sería fácil desprenderse de cualquier otro objeto de estudio, pero ¿qué hacer cuando la ciudad, Madrid, le contiene a uno...



Foto 146

## 6.2. Aportaciones

Consideramos que las conclusiones generales ya hablan por sí solas de las aportaciones y el legado que este trabajo investigador pudiera dejar. Más allá del procedimiento metodológico, discutido en torno al hecho retórico y simbólico de los discursos fílmicos planteados, este proyecto concibe otro tipo de aportación que nos parece más relevante. Según declarábamos a lo largo del estudio, apenas existen libros y ensayos que contemplen el espacio cinematográfico madrileño como saber académico. La presente tesis, como hemos podido comprobar, hace un recorrido por la historia de la imagen fílmica de Madrid a partir de cuatro cineastas de notable relevancia que hemos seleccionado por motivos diferentes explicados anteriormente.

La investigación defiende, por tanto, que Madrid tiene una capacidad discursiva capaz de generar textos

cinematográficos equiparables a los producidos por otras cinematografías respecto a otras ciudades. El estudio, además, también ofrece un recorrido por la relación del cine con otras manifestaciones de la vida urbana. El hecho de que la mayor parte de la industria del cine nacional sienta sus bases en la capital –hecho constatable desde los primeros años de la década de los 20–, nos ha permitido establecer una visión histórica del cine español. De esta forma, aunque hayamos partido de una temática muy concreta, creemos haber contribuido a defender el valor del legado artístico y cultural de nuestro cine. Poner en relación diferentes discursos fílmicos de dispares tonalidades y tendencias es la forma más eficaz, o al menos así lo creemos, de comprender las sociedades que en cada momento los generaron.

Curiosamente tanto el urbanismo de Madrid como el cine español arrastran una serie de prejuicios que parten del desconocimiento y del limitado interés que España ha

concedido a la reflexión y al análisis de la práctica espacial estética. Como la ciudad sirve para vivirla, al igual que el cine sirve para consumirlo, la sensibilidad popular ha dejado a un lado el pensamiento reflexivo acerca de estos dos conceptos, arrinconando el primero de ellos para arquitectos, urbanistas y sociólogos, y estrechando el estudio del segundo hacia el ámbito historiográfico y académico. Es importante anotar, no obstante, que en los últimos años nuevas generaciones parecen sentir especial atracción por las dos disciplinas expuestas: una mayor concienciación del espacio habitado, así como un cuidado especial por el patrimonio artístico y cultural parecen ser, junto a la educación y la difusión, los únicos mecanismos posibles para que cine y ciudad se comprendan como revelaciones completas del ser humano.

Detrás de las páginas que modestamente hemos construido también hemos querido rescatar del olvido explícitos autores y textos filmicos que determinada

historiografía oficial desdeña u omite. Nuestra posición es clara: el análisis académico debe ejercerse con criterio, con acurado pensamiento si se quiere, pero nunca desde una práctica sesgada o tendenciosa. Eludir del estudio del cine español a Pedro Lazaga por su retórica efectista y comercial, así como por motivos ideológicos, es faltar a la verdad de la historia en relación a esta materia. Asimismo, apartar de los cánones oficiales a un cineasta como Eloy de la Iglesia, por razones puramente estéticas y técnicas, es evitar comprender los mecanismos narrativos que ciertos autores necesitaron para salir adelante en determinados momentos. Mejor suerte parece haber tenido Edgar Neville, pues desde hace por lo menos un lustro renovadas generaciones de críticos y académicos han revalidado su obra comprendiendo su ingenio creativo así como el oasis que supuso su figura en mitad de la posguerra. Por su parte, Pedro Almodóvar no parece vivir estos problemas, aún cuando limitada crítica se atreve a cuestionar algunas de

sus últimas obras; sin embargo, el cineasta manchego se enfrenta a una lectura de su cine que lo estereotipe y lo limite a las prácticas más banales del melodrama.

Hay un momento revelador en *Arrebato* [foto 147] en el que Pedro P., entre aninado y somnoliento, le dice al personaje de José Sirgado estas palabras: “Dime, cuánto tiempo te podías quedar mirando este cromo, y este... ¿Te acuerdas? Y este otro, años, siglos... toda una mañana, imposible saberlo, estabas en plena fuga, éxtasis, colgado en plena pausa, arrebatado”. Zulueta conoce el poder icónico de las imágenes, el carácter caníbal de la representación, y al igual que Pedro P. cae suspendido por un cromo, es posible que cada uno de nosotros, impetuosos espectadores, creamos en la ciudad fílmica como único espacio posible para propiciar un elegante escamoteo o una escapada hacia adelante.



Foto 147



### 6.3. Líneas de investigación

La presente tesis posibilita que se abran nuevas vías de investigación acerca del universo cinematográfico que hemos propuesto. La Narrativa y la Historiografía pueden seguir ahondando en los discursos fílmicos que toman Madrid como punto de referencia. Como la ciudad no se agota, y los textos audiovisuales se multiplican, este estudio podría tener continuidad en el tiempo, centrando ahora su atención en descubrir cuáles son los mecanismos “espacio-narrativos” puestos en marcha en pleno siglo XXI. Asimismo otras disciplinas como la Sociología, la Arquitectura, la Antropología Social, el Urbanismo, el Turismo y la Filosofía podrían encontrar en alguno de nuestros apartados motivo suficiente para complementar la información. Sería conveniente también abrir otra línea de investigación en relación a la dificultad que encuentra la ciudad de Madrid en revelarse ante el público como un espacio real eficaz para

articular relatos audiovisuales. Nótese que hablamos de espectadores, y no de creadores, puesto que el público actual parece demandar producciones que giren alrededor de entornos digitales que adulteran los lugares cotidianos. Es posible que estemos hablando tan sólo de una moda o que por el contrario nos enfrentemos a la lenta pero progresiva sustitución del espacio real por escenarios virtuales, experiencias en todo caso validadas a partir de realidades concretas.

Al mismo tiempo nos parecería de notable interés ampliar nuestra investigación con datos extraídos de una experiencia cuantitativa. A partir de entrevistas o encuestas “espontáneas” a diferentes grupos sociales estableceríamos cuáles son los espacios urbanos de Madrid más valorados, y apuntaríamos aquellos títulos de películas del cine español que los encuestados asocian más rápidamente con la ciudad de Madrid. A buen seguro que los resultados serían sorprendentes, y más allá de las cintas propuestas –

que entendemos estarían afectadas por muchos factores de orden educacional, cultural y hasta social—, centraríamos nuestra atención en descubrir cuáles son los cauces más eficientes para que la práctica urbana llegue a convertirse en huella fílmica recordada.



Foto 148

Aparte de estas hipótesis, el análisis narratológico del espacio llevado a cabo en nuestro estudio nos ha revelado que parte de los condicionantes que sustentan el avance y cambio de la ciudad de Madrid descansan sobre la continua discusión entre tradición y modernidad. Más allá de seguir indagando en textos fílmicos fácilmente reconocibles en uno de estos modelos, nos motivan especialmente aquellos relatos ambiguos que se localizan en tierra de nadie, que se posan sobre las grietas más difíciles del cine español. Es evidente que la ciudad concibe el blanco y el negro, y que el discurso oficial la reduce a un mapa trazado por las conveniencias sociales, pero donde mejor se entiende el espacio urbano es en los claroscuros que fomentan su compleja identidad.

Por último, sería conveniente estudiar si los discursos fílmicos actuales están atendiendo a la ciudad de hoy. Es evidente que el orden natural de Madrid ha cambiado en los

últimos años: la planificación urbanística atiende a otros principios y se vertebra a partir de otros valores. Desde un análisis apresurado e ineficaz entendemos que el cine español no está sabiendo analizar, aunque sea involuntariamente, las realidades espaciales que nos conforman. Empeñada en una práctica escapista y más preocupada por copiar modelos exitosos y extranjeros, nuestra industria nacional, salvando honrosas excepciones, no parece sentirse motivada por la coordenada espacio, puesto que el concepto tiempo parece ser de nuevo la máxima preocupación de los cineastas.



## 7. Epílogo: Irremediablemente Madrid

Aparco el plural mayestático. No tiene sentido multiplicarse aquí. Uno ha decidido vivir y no pararse a pensar, o a pensar sobre uno mismo, más bien. O a pensar sobre la ciudad que lo contiene, pues bastante ya es dejarse arrastrar por calles y plazas, por estaciones de metro y antros de mala muerte... Uno ha tenido que escapar de Madrid para escribir sobre Madrid, porque en Madrid es una bobada entregarse a la escritura, con este tiempo que hace, con este plan que se presenta, con esta oportunidad única que... Lo que vengo a decir en todo caso es que para escribir sobre Madrid hay que dejar los grandes titulares y entregarse al paseo, al vistazo cósmico, al cuchicheo castizo, hay que tomarse dos cañas, unos torreznos, subir por Ribera de Curtidores y ver el alma gitana del Rastro, que es verde color aceituna y bronce color Cascorro... Es

posible que la única manera de entender a la ciudad sea ofreciéndose en sacrificio a ella, como una vestal endiablada con sus pantalones jeans, como un zombie desahuciado cogiendo el metro un 1 de enero en la Puerta del Sol. *Automoribundia*, lo llamó Ramón. Ramón ya le puso nombre a todas las cosas. Pero volvamos a mí, que para eso este es mi santo entierro, el entierro de la sardina, mi epílogo atragantado. Uno decía sentirse dichoso cuando al salir del cine, pongamos el Doré, o el Capitol, o el cine Azul, o los Renoir, tal vez los Ideal, el Callao o el cine Cristal, o tantos otros que ya flotan en no se qué limbo de los espacios muertos, se tropezaba cara a cara con la ciudad, se daba de bruces con Madrid. A uno en ese momento se le quedaba la sonrisa, tonta, bellamente tonta, que venía a decir una vez más que sí, que irremediablemente Madrid seguía ahí. Cine y ciudad, la sagrada forma de lo humano, la representación más voraz para comprenderse de nuevo.

## 8. Fuentes y referencias

### 8. 1. Fuentes citadas y consultadas

- AGUAYO, ANDRÉS. (5-II-2012). “Los primeros españoles de Hollywood”, *El País*. Disponible en: [http://elpais.com/diario/2012/02/05/eps/1328426817\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2012/02/05/eps/1328426817_850215.html)
- AGUILAR, CARLOS. (2007). *Guía del Cine Español*. Madrid: Cátedra.
- AGUILAR, S. (2002). *Edgar Neville: tres sainetes criminales*. Madrid: Filmoteca Española.
- ALONSO PEREIRA, JOSÉ R. (2005). *Introducción a la historia de la arquitectura*. Barcelona: Editorial Reverté.
- ALVAR EZQUERRA, A. “El Madrid de Juan de la Cuesta”, en ALCALÁ-ZAMORA Y QUEIPO DE LLANO. (2005). *La España y el Cervantes del primer Quijote*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- AMENDOLA, G. (2000). *La ciudad postmoderna*. Madrid: Celeste.
- AMO GARCÍA, ALFONSO DEL. (1997). *Catálogo general del cine de la guerra civil*. Madrid: Cátedra.
- ARCONADA, CÉSAR. (2007). *Charlot; Clara Bow; Harold Lloyd. Biografías de sombras*, Madrid: Ed. Renacimiento.
- ARIAS, INOCENCIO F. (1999). “Neville diplomático”, en Cobos, Juan (dir.), *Nickel Odeon* nº 17, especial “*Edgar Neville: 100*”. Madrid: Nickel Odeon Dos, pp. 110-122.
- ARISTÓTELES (2005). *Política*, (ed. de LÓPEZ BARJA DE QUIROGA, PEDRO y GARCÍA FERNÁNDEZ, ESTELA), Madrid: Akal.

- ASCHER, F. (2004). *Los nuevos principios del urbanismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- AUGÉ, MARC. (2009). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- AUMONT, J. y MARIE, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- AYALA, FRANCISCO. (1996). "Indagación del cinema" [1929], en AYALA, FRANCISCO, *El escritor y el cine*. Madrid: Cátedra.
- AA. VV. (1977). *Edgar Neville en el cine*. Madrid: Filmoteca Nacional de España.
- AA. VV. (1986). *El cinematógrafo en Madrid 1896-1960*. [Catálogo de exposición], Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- AA.VV. (1998). *La Codorniz. Antología (1941-1978)*. Madrid: EDAF.
- AA. VV. (2001). *Arte público: naturaleza y ciudad*. Lanzarote: Fundación César Manrique.
- AA.VV. (2001). *Imágenes de la gran ciudad en la novela norteamericana contemporánea*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- AA.VV. (2003). *De Madrid al Cine. Una pantalla capital*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid / Centro Cultural de la Villa.
- AA. VV. (2005) *Historia del cine español*. (5ª ed.). Madrid: Cátedra.
- AA.VV. (2008). *Así es Madrid... en el cine* [Catálogo de exposición]. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- AA.VV. (2009). *Olas rotas. El cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad*. [XII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine] Madrid: Ediciones del Imán.
- BACHELARD, G. (1983). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.

- —, (2014). *La tierra y las ensoñaciones del reposo: ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BARBER, STEPHEN. (2007). *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- BAREA, ARTURO. (1958). *La forja de un rebelde*. Buenos Aires, Losada, 1958.
- BARTHES, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- —, (1990). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- BAUDELAIRE, CHARLES. (1994). *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos.
- BAUDRILLARD, JEAN. (2005). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- BAZIN, ANDRÉ. (2008). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- BÉHAR, H. Y CARASSOU, M. (1996). *Dadá, historia de una subversión*. Barcelona: Ediciones Península.
- BELLO CUEVAS, JOSÉ ANTONIO. (2010). *Cine mudo español 1896-1920: ficción, documental y reportaje*. Barcelona: Laertes.
- BENET, VICENTE J. (2006). *La cultura del cine*. Barcelona: Paidós.
- —, (2012). *El cine español: una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- BENJAMIN, WALTER. (1972). “Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo”, en *Iluminaciones II*, (trad. Jesús Aguirre). Madrid: Taurus.
- —, (1972). “París, capital del siglo XIX”, en *Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.
- —, (1982). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus.



- BORDWELL, D., y THOMPSON, K. (1995). *El Arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- —, (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- BOTTAI, G. (1940). “Discurso pronunciato alla Sapienza per l’inaugurazione del Primo Congresso Nazionale di Urbanistica”, en *Politica fascista delle arti*. Roma: Signorelli.
- BRU, EDUARD. (1989). “El vacío urbano”, en *Quaderns*, nº 183.
- BUCETA R., PALÁ, J.M., Y VILLEGAS M. (1965). “Lazaga habla largo y tendido”, en *Film Ideal*, nº 169, Barcelona.
- BUÑUEL, LUIS. (1982). *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza & Janés.
- BURCH, NOËL. (1999). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- —, (2008). *Praxis del cine*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- CABERO, V. Y ESPINOZA, LUIS E. (2006). *Sociedad y medio ambiente*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- CABEZA SAN DEOGRACIAS, JOSÉ. (2005). *El descanso del guerrero. El cine en Madrid durante la guerra civil española (1936-1939)*. Madrid: Rialp.
- CALVINO, ITALO. (2012). *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela.
- CAMARERO, G. (coord.). (2013). *Ciudades europeas en el cine*. Madrid: Akal.
- CAMPAÑA, M. (2011). *Baudelaire: juego de triunfos*. Madrid: Penguin Random House.
- CÁNOVAS BELCHÍ, JOAQUÍN. (1996). “1896 – 1914. Primeros años del cinematógrafo en Madrid”, en *Primeros tiempos del cinematógrafo en España* [coord. DE LA MADRID, JUAN CARLOS]. Gijón: Ayuntamiento de Gijón / Universidad de Oviedo.

- —, (2007). “Cultura popular e identidad nacional en el cine español mudo”, en *Cine, nación y nacionalidades en España* [Estudios dirigidos por BERTHIER, N. y SEGUIN, JEAN-CLAUDE], Madrid: Casa de Velázquez.
- CANSINOS-ASSENS, RAFAEL. (1995). *La novela de un literato* I. Madrid: Alianza.
- CAÑEQUE, CARLOS y GRAU, MAITE. (2009). ¡Bienvenido *Mr. Berlanga!* Barcelona: Destino.
- CAPARRÓS LERA, J. M. (1978). *El cine político. Visto después del franquismo*. Barcelona: Editorial Dopesa.
- —, (1981) *Arte y política en el Cine de la República (1931 – 1939)*, Barcelona: Universidad de Barcelona.
- —, (1983) *El cine español bajo el régimen de Franco, 1936 – 1975*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- —, (1999). *Historia crítica del cine español*. Barcelona: Ariel.
- CAPEL, H. (1975). “La definición de lo urbano”, en *Estudios geográficos* (138-139), págs. 265-301.
- CARMONA, R. (2002). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- CARO BAROJA, JULIO (1980). *Temas castizos*. Madrid: Ediciones Istmo.
- CASAS, QUIM. (2006). *Análisis y crítica audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC.
- CASETTI, F. y DI CHIO, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- CASTELLS, M. (1986). *La ciudad y las masas. Sociología de los movimientos sociales urbanos*. Madrid: Alianza Editorial
- —, (1998). *La Era de la Información*, tomo 1. Madrid: Alianza Editorial.
- CASTRO, ANTONIO. (1974). *El cine español en el banquillo*. Valencia: Fernando Torres Editor.

- —, (1999) “El cine de Edgar Neville”, en TORRIJOS, JOSÉ MARÍA (ed.), *Edgar Neville, 1899 – 1967. La luz en la mirada*. Madrid: INAEM, pp. 95 – 126.
- CASTRO DE PAZ, JOSÉ L. (2002). *Un cinema herido: los turbios años cuarenta en el cine español (1939 – 1950)*. Barcelona: Paidós.
- CASTRO DE PAZ, JOSÉ L. Y Cerdán, JOSETXO. (2011). *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50*. Madrid: Cátedra.
- CEBOLLADA, PASCUAL y SANTA EULALIA, MARY G. (2000). *Madrid y el cine: panorama filmográfico de cien años de historia*. Madrid: Comunidad de Madrid.
- CERTEAU, MICHEL DE. (2000). *La invención de lo cotidiano I, Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana e Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- CERVANTES, MIGUEL DE. (1994). *Obra completa II. La Galatea, Novelas ejemplares, Persiles y Sigismunda*. Alcalá de Henares: Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos, [ed. de SEVILLA, F. y REY A.].
- CERVERA, RAFAEL. (2002). *Alaska y otras historias de la movida*. Barcelona: Plaza & Janés.
- CHATMAN, S. (1990). *Historia y discurso*. Madrid: Taurus.
- CHUECA GOITIA, FERNANDO. (2005). *Breve historia del urbanismo*. Madrid: Alianza.
- CIRLOT, JUAN E. (2006). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- CONSIGLIO, S. Y FERZETTI, F. (1985). *La Bottega della Luce* [trad. por SATRAS, V.], Barcelona: Edisica. Disponible en: [http://www.arte.unicen.edu.ar/download/manual\\_ingr/almacen\\_de\\_la\\_luz.pdf](http://www.arte.unicen.edu.ar/download/manual_ingr/almacen_de_la_luz.pdf)

- CORRAL, JUAN DEL. (2002). *La Gran Vía. Historia de una calle*. Madrid: Sílex.
- CUETO, R. (ed.). (1998). *Los desarraigados del cine español*. Madrid: Nuer Ediciones.
- CULAGOVSKI, R. (2014). “El cine como recreador de ciudades”, en *La Fuga* [en línea]. Disponible en: <http://www.lafuga.cl/el-cine-como-recreador-de-ciudades/226>
- DALMAU, R. Y GALERA, A. (2009). *Ciudades del cine*. Barcelona: Ediciones Raima.
- DANEY, SERGE. (2004). *Cine, arte del presente*. Buenos Aires, Santiago Arcos.
- DAVIS, KINGSLEY, (1967). “La urbanización de la población urbana”, en *Scientific American: La ciudad* [trad. cast.]. Madrid: Alianza Editorial.
- DE MIGUEL ZAMORA, M. (2014). *La red urbana de Woody Allen. Análisis del espacio narrativo cinematográfico*. Madrid: Universidad Complutense.
- DEL ACEBO, E. (1993). *Sociología de la ciudad occidental –un análisis histórico del arraigo-*. Buenos Aires: Editorial Claridad.
- DELEUZE, G. (1984). *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós.
- —, (1985) *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.
- DERRUAU, MAX. (1964). *Tratado de geografía humana* [trad. cast.]. Barcelona: Vicéns Vives.
- DELTELL, LUIS. (2007). *Madrid en el cine de la década de los cincuenta: realismo y espacio cinematográfico*. Madrid: Área de Gobierno de las Artes del Ayuntamiento de Madrid.

- DOMINGO, JAVIER. (2006). "Por las calles de Madrid", en *Archivo AGR*, nº 30.
- Recuperado de
- [http://www.agrcine.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=83&Itemid=43](http://www.agrcine.com/index.php?option=com_content&view=article&id=83&Itemid=43)
- DíEZ PUERTAS, EMETERIO. (2002). *El montaje del franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*. Barcelona: Laertes.
- ECO, UMBERTO. (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- ELÍO ARÍSTIDES. (1997). *Discurso a Roma*. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.
- ESPÍN TEMPLADO, M<sup>a</sup> PILAR. (2002). "El sainete del último tercio del siglo XIX, culminación de un género dramático en el teatro español", en *EPOS: Revista de Filología*, UNED, nº 28. Disponible en:  
<http://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/viewFile/9486/9042>
- ESQUINAS, F., (2009). "El giallo italiano", en *Frame*, revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación, nº 4. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- EURÍPIDES. (1990) *Cuatro tragedias y un drama satírico. Medea, Troyanas, Helena, Bacantes, Cíclope*. [Ed. de MELERO A.]. Madrid: Akal.
- FEAL, N. (2014). "La ficcionalización del territorio", en *Bifurcaciones, Revista de Estudios Culturales Urbanos*. [en línea]. Disponible en: <http://www.bifurcaciones.cl/004/Feal.htm#inicio>  
Consultado el 15 de noviembre de 2014.

- FERNÁN-GÓMEZ, FERNANDO. (1990). *El tiempo amarillo. Memorias. Volumen I y II*. Madrid: Debate.
- —, (1992). *Imagen de Madrid*. Madrid: El País Aguilar.
- FERNÁNDEZ COLORADO, L. (1996). “Los sueños prolongados”, en *Archivos de la filmoteca*, nº 22, febrero.
- FONT, D. (2002). *Paisajes de la modernidad. Cine Europeo, 1960 – 1980*. Barcelona: Paidós.
- FRANCO TORRE, CHRISTIAN. (2015). *Edgar Neville. Duende y misterio de un cineasta español*. Santander: Shangrila.
- GALÁN, DIEGO. (1977). “Conchita Montes, la actriz de Edgar Neville”, en *Edgar Neville en el cine*. Madrid: Filmoteca Nacional de España.
- GARCI, JOSÉ LUIS (ed.). (1997). “Madrid y el cine”, *Nickel Odeon: revista trimestral de cine, Especial Madrid*, nº. 7. Madrid: Nickel Odeon Dos.
- GARCÍA DOCAMPO, M. (2007). *Perspectivas teóricas en desarrollo local*. La Coruña: Netbiblo.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, EMILIO C. (1985). *Historia ilustrada del cine español*. Barcelona: Planeta.
- —, (2002) *El cine español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos*. Barcelona: Ariel.
- GARCÍA ESCUDERO, J. M.<sup>a</sup>. (1954). *La historia en cien palabras del cine español y otros escritos sobre cine*. Salamanca: Publicaciones del Cine-Club del SEU.
- —, (1962). *Cine español*. Madrid: Rialp.
- GARCÍA GARCÍA, F. (2006). “Introducción a la narrativa audiovisual”, en GARCÍA GARCÍA F., *Narrativa Audiovisual* (pp. 7-12). Madrid: Ediciones del Laberinto.

- GARCÍA GARCÍA, F. (2006). “Los tiempos de la narración audiovisual”, en GARCÍA GARCÍA, F, *Narrativa audiovisual* (pp. 109-120). Madrid: Ediciones del Laberinto.
- GARCÍA GARCÍA, F. (2007). “Una retórica de la publicidad: de la naturaleza inventiva a la verdad metafórica”, en *Pensar la publicidad*, Vol. I, nº 2, pp. 167 – 182.
- GARCÍA GARCÍA, F. (2011). “Ciudades creativas, ciudades múltiples”. *Actas de las I Jornadas Internacionales de Arte y Ciudad* (pp. 27-31). Madrid: Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea.
- GARCÍA GÓMEZ, F. Y PAVÉS, GONZALO M. [coord.] (2014) *Ciudades de Cine*. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA JIMÉNEZ, J. (2003). *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA LORCA, FEDERICO. (1992). *Poeta en Nueva York*. Madrid: Espasa-Calpe (Colección Austral).
- GARCÍA-POSADA, MIGUEL. (2007). *Guía del Madrid Barojiano*. Madrid: Comunidad Autónoma de Madrid.
- GEDDES, P. (2012). *Cities in Evolution: An introduction to the Town Planning Movement and to the Study and Civics*. Benn.
- GENETTE, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- GIBSON, IAN. (1981). *El asesinato de Federico García Lorca*. Barcelona: Editorial Bruguera.
- GOMBRICH, E. (1994). *Imágenes simbólicas*. Madrid: Alianza Editorial.
- GOMEZ MESA, LUIS. “Boletín del Cineclub 15ª sesión – Exaltación de lo documental”, en *La Gaceta Literaria*, 15-XII-1930, p. 10.
- GÓMEZ DE LA SERNA, G. (1962). “Ramón y Madrid”, en *ÍNDICE*, Abril.

- GÓMEZ DE LA SERNA, RAMÓN. (1995). *Cinelandia*. Madrid: Valdemar.
- GÓMEZ SANTOS, M. (1969). *Doce hombres de letras*. Madrid: Editora Nacional.
- —, (1977) “Edgar Neville: su estancia en Hollywood y las primeras películas”. Madrid: Filmoteca Nacional de España.
- GÓMEZ TARÍN, F. (2001). “Edgar Neville: sainete, intertextualidad y anclaje temporal”, en FERNÁNDEZ COLORADO, LUIS y COUTO CANTERO, PILAR (coord.), *La herida de las sombras. El cine español de los años 40*, Actas del VIII congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine, pp. 219 – 236. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España / A.E.H.C.
- GONZÁLEZ, A., MARCHÁN, S. Y CALVO, F. (1999). *Escritos de arte de vanguardia (1900-1945)*. Madrid: Istmo.
- GONZÁLEZ CHÁVEZ, CARMEN M. (2006). “Metrópolis. La imagen de la ciudad a través de la cámara de Fritz Lang”, en *Revista Latente*, Julio (pp. 41-52).
- GONZÁLEZ, JUAN F. (2004). *Aprender a ver cine*, Madrid: Rialp.
- GONZÁLEZ REQUENA, JESÚS. (1995). *El análisis cinematográfico. Teoría y práctica del análisis de la secuencia*. Madrid: Editorial Complutense.
- GONZÁLEZ TORREBLANCA, N. (2007). *Madrid: patio de butacas: crónica social de los cinematógrafos madrileños*. Madrid: La Librería.
- GOROSTIZA, JORGE. (2007). *La profundidad de la pantalla. Arquitectura + Cine*. Santa Cruz de Tenerife: Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias.



- GRAVAGNUOLO, BENEDETTO. (1994). *Historia del urbanismo en Europa*. Madrid: Akal.
- GRIJALBA DE LA CALLE, N. (2011). "Madrid: Aires de Verbena", en *Actas de las I Jornadas Internacionales de Arte y Ciudad* (pp. 213 – 222). Madrid: Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea.
- GUBERN, ROMÁN. (1981). *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936 – 1975)*. Barcelona: Editorial Península.
- —, (1986). *1936 – 1939: La guerra de España en la pantalla*. Madrid: Filmoteca Española.
- —, (1988). *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona: Lumen.
- —, (1995). *Historia del Cine*. Barcelona: Lumen.
- —, (1996). "Los difíciles inicios", en *Primeros tiempos del Cinematógrafo en España*. Gijón: Universidad de Oviedo / Ayuntamiento de Gijón.
- —, (1999) *Proyector de luna*. Barcelona: Anagrama.
- —, (2005) "El cine sonoro (1930 – 1939)", en *Historia del Cine Español*. Madrid: Cátedra.
- GUERRA, ARMAND. (2005). *A través de la metralla. Escenas vividas en los frentes y en la retaguardia*. Madrid: La Malatesta.
- GULLÓN, R. (1980). *Espacio y novela*. Barcelona: Antonio Bosch.
- HEIDEGGER M. (2001). "Construir, habitar, pensar", en *Carta sobre el humanismo*. Madrid, Editorial Alianza.
- HEREDERO, CARLOS F. y SANTAMARÍA, ANTONIO. (2010). *Biblioteca del Cine Español*. Madrid: Cátedra.

- HOBBSAWM, ERIC. (2003). *En torno a los orígenes de la revolución industrial*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- HUERTA FLORIANO, MIGUEL A. y PÉREZ MORÁN, E. [Eds.] (2012). *El “cine de barrio” tardofranquista. Reflejo de una sociedad*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- JACOBS, JANE. (2011). *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Madrid: Capitán Swing.
- LAIGLESIA, J. C. DE. (2003). *Ángeles de neón. Fin de siglo en Madrid (1981-2001)*. Madrid: Espasa.
- LAHOZ RODRIGO, NACHO. (2005). *La construcción de un cine nacional: fracaso industrial y éxito popular entre 1921 y 1930*. Madrid: Liceus. Disponible en: <https://books.google.es>
- LE CORBUSIER, (1971). *Principios de urbanismo*, Barcelona: Ariel.
- —, (2001). *La ciudad del futuro*. Buenos Aires: Infinito.
- —, (2006) *Como concebir el urbanismo*. Buenos Aires: Infinito.
- LEDRUT R. (1974). *El espacio social de la ciudad*. Editorial Provisional para Códigos.
- —, (1976). *Sociología urbana*. Madrid: Instituto de Estudios de la Administración Local.
- LEFEBVRE, HENRY. (1968). *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Editorial Península.
- —, (1971). *De lo rural a lo urbano*. Barcelona: Editorial Península.
- —, (2013). *La producción del espacio*, Madrid: Capitán Swing.
- LIPOVETSKY, G. Y SERROY, J. (2009). *La pantalla global: Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.

- LLINÁS, F. (1995). *José Antonio Nieves Conde. El oficio de cineasta*. Valladolid: 40 Semana Internacional de Cine.
- LLORENTE, M. [Coord.] (2014). *Topología del espacio urbano. Palabras, imágenes y experiencias que definen la ciudad*. Madrid: Abada Editores.
- LOOS, ADOLF. (1908). "Ornamento y delito", en paperback nº 7. Disponible en: <http://www.paperback.es/articulos/loos/ornamento.pdf>
- LÓPEZ SERRANO, F. (1999). *Madrid, figuras y sombras: de los teatros de títeres a los salones de cine*. Madrid: Editorial Complutense.
- LOTMAN, I. (1973). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- LYNCH, KEVIN, (2006). *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- MADERUELO, J. (2001). "El arte de hacer ciudad", en *Arte público: naturaleza y ciudad*, Lanzarote: Fundación César Manrique.
- —, (2001). *Poéticas del lugar. Arte público en España*. Lanzarote: Fundación Cesar Manrique.
- —, (2008). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*, Madrid, Akal.
- MANZINI. (1992). *Artefactos: Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*. Barcelona: Ediciones Celeste.
- MARÍAS, MIGUEL. (1999). "El oasis inverosímil", en COBOS, JUAN (dir.), *Nickel Odeon nº 17, "Edgar Neville: 100"*, pp. 148 – 149. Madrid: Nickel Odeon Dos.
- MARTÍNEZ ÁLVAREZ, JOSEFINA. (1992). *Los primeros veinticinco años de cine en Madrid: 1896-1920*. Madrid: Filmoteca Española.

- —, (2001) “Cómo llegó el cine a Madrid”, en *Artigrama*, nº 16, pp. 25 – 38. Disponible en <http://www.unizar.es/artigrama/pdf/16/2monografico/2.pdf>
- MARTÍNEZ DE LA RIVA, R. (1928). “El Congreso Cinematográfico”, en *ABC*, (5 de noviembre), p. 11.
- MASEREEL, F. (2012). *La ciudad*. Madrid: Nórdica Libros.
- MEANA, JUAN CARLOS. (2000). *El espacio entre las cosas*. Pontevedra: Diputación Provincial de Pontevedra.
- METZ, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Barcelona: Paidós.
- MONGUILOT BENZAL, F. (2015). *Coproducción y colaboración cinematográfica hispano-italiana durante los años 1939 – 1943* (Tesis). Universidad de Murcia. Disponible en <http://hdl.handle.net/10803/294156>
- MONTERDE, JOSÉ E. (1997). *La imagen negada: representaciones de la clase trabajadora en el cine*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- —, (2005) “Continuismo y disidencia (1951 – 1962)”, en *Historia del Cine Español*. Madrid: Cátedra.
- —, (2005) “El cine de la autarquía (1939 – 1950)”, en *Historia del Cine Español*. Madrid: Cátedra.
- MONTERO, J. y CABEZA J. (2005). *Por el precio de una entrada*. Madrid: Rialp. MORAL AGUILERA, RAFAEL DEL. (1991). *Madrid como escenario literario de la novela española contemporánea*. Madrid: Publicaciones de la Universidad Complutense.
- MORE, THOMAS. (1999). *Utopía*. Madrid: Espasa. MORRIS, A. E. (1995). *Historia de la forma urbana. Desde sus orígenes hasta la revolución industrial*. Barcelona: Gustavo Gili.

- MOTTET, J. (2011). “Elementos para una genealogía del paisaje estadounidense (1897 – 1912)”, en *Historia Mundial del Cine, Estados Unidos I*. Madrid: Akal.
- MUMFORD, LEWIS. (2014). *La ciudad en la historia*. Logroño: Pepitas de calabaza.
- NAVAL, MARÍA ÁNGELES. (2001). *La novela de Vértice. La novela del sábado*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- NEVILLE, E. (1953). *La niña de la calle del Arenal*. Madrid: Tecnos.
- —, (1990). *El baile / La vida en un hilo*. Madrid: Cátedra.
- —, (1998). *Don Clorato de Potasa*. Madrid: Espasa.
- —, (2013). *Frente de Madrid*. Madrid: Asociación de Libreros de Lance de Madrid.
- NIELFA CRISTOBAL, G. (2003). “Mujeres y hombres en la España franquista: sociedad, economía, política, cultura”, en *Instituto de Investigaciones Feministas. Número 9*. Madrid: Editorial Complutense.
- PALACIO ARTAD, VICENTE. (1998). *La alimentación de Madrid en el siglo XVIII y otros estudios madrileños*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- PALACIOS RAMÍREZ, JOSÉ. (2004). “Centros comerciales, metáforas urbanas y controles sociales”, en *Revista de Antropología Experimental*, nº 4, Universidad de Jaén. Disponible en <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/2095-7249-1-PB.pdf>
- PARAJÓN. (1978). *Cinco escritores y su Madrid: Galdós, Azorín, Baroja, Rubén Darío y Ramón*. Madrid: Prensa Española.

- PASOLINI, PIER P. (2005). *Empirismo herético*. Buenos Aires: Editorial Brujas.
- —, (2006). *Cinema. El cine como semiología de la realidad*. México: UNAM.
- PEIRCE, C. S. (2005-2011). “El icono, el índice y el símbolo” [traducción en castellano de Sara Barrena] (c. 1893 – 1903), en *Grupo de Estudios Peirceanos*. Universidad de Navarra. Disponible en: <http://www.unav.es/gep/IconoIndiceSimbolo.html>
- PÉREZ GALDÓS, B. (1975). *Misericordia*, [ed. de GARCÍA LORENZO, LUCIANO]. Alcobendas: Sociedad General Española de Librería S.A.
- PÉREZ PERUCHA, J. (1982). *El cinema de Edgar Neville*. Valladolid: 27 Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- PÉREZ-REVERTE, A. “La película maldita”, en *Artículos de Pérez-Reverte*, [domingo 18 de abril de 2010]. Recuperado de <http://arturoperez-reverte.blogspot.com.es/2013/06/la-pelicula-maldita.html>
- PÉREZ ROJAS, JAVIER. (2003). “La arquitectura y el arte. 1900 – 1939”, en *Manual del Arte Español*. Madrid: Sílex Ediciones.
- PIAULT, M.H. (2002). *Antropología y cine*. Madrid: Cátedra.
- PLATÓN (2008). *La República*. Madrid: Akal.
- POE, EDGAR. A. “El hombre de las multitudes”, en *Bifurcaciones, Revista de Estudios Culturales Urbanos* [en línea], 2006, nº 6. [Fecha de consulta: 10 de mayo de 2014]. Disponible en: < <http://www.bifurcaciones.cl/2006/03/el-hombre-de-la-multitud/> >
- PORRAS, G. (2007). *Julia Martínez, vocación de actriz*. Madrid: Librosenred.

- POZO ARENAS, S. (1984). *La industria del cine en España*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- PRADA, JUAN MANUEL DE. (1997). "El día de la bestia: de Madrid al Apocalipsis", en *Nickel Odeon: revista trimestral de cine*. "Madrid y el cine", nº. 7
- PRATS OLIVAN, A. (2006). "La sátira y la invectiva en el diwan de R. Selomó bar Reubén Bonafed", en *Sefarad. Revista de Estudios Hebraicos, Sefardíes y de Oriente Próximo*, Vol. 66, enero – junio, págs. 69-88
- Recuperado de: <http://digital.csic.es/bitstream/10261/2676/1/bonafead.pdf>
- PRESTON P. (1998). *Franco "Caudillo de España"*. Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- PROPP, V. (1971). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- QUEROL, J., (2004). *Bienvenidos al Urbanismo: imágenes y palabras*. Barcelona: Viena ediciones.
- QUINTANA, ÁNGEL. (2003). *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acantilado.
- —, (2011). *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*. Barcelona: Acantilado.
- RAJAS, M. (2008). *La poética del plano-secuencia: análisis de la enunciación fílmica en continuidad*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- RAMOS, A. (2008). *La ciudad de Dios en Santo Tomás de Aquino*. Mar de Plata: Ediciones Universidad FASTA.  
Recuperado de: <https://books.google.es/books?isbn=9871312199>
- RAMOS, CARLOS. (2010). *Construyendo la modernidad. Escritura y arquitectura en el Madrid moderno (1918 – 1937)*. Lleida: Universitat de Lleida.

- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (s.f.) Diccionario de la lengua española. Disponible en <http://www.rae.es>
- RÉPIDE, PEDRO DE. (1995). *Las calles de Madrid*. Madrid: Ediciones La Librería.
- RICCI, H. (2009). *El espacio urbano en la narrativa del Madrid de la Edad de Plata (1900-1938)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- RÍOS CARRATALÁ, J. A. (2005). “Edgar Neville y la comedia de la felicidad”, en *Revista de Literatura*, nº 67, pp. 77 – 94.
- —, (2007). *Una arrolladora simpatía. Edgar Neville: de Hollywood al Madrid de la posguerra*. Barcelona: Ariel.
- —, (2013). *Usted puede ser feliz. La felicidad en la cultura del franquismo*. Barcelona: Ariel.
- RIZO, M. (2005). “Conceptos para pensar lo urbano”, en *Bifurcaciones, Revista de Estudios Culturales Urbanos*, nº 6. Disponible en: <http://www.bifurcaciones.cl/006/Rizo.htm>
- RODRÍGUEZ MERCHÁN, E. y GARCÍA DE LUCAS, V. (1999). “Edgar Neville, un dandy tras la cámara”, en COBOS, JUAN (dir.), *Nickel Odeon* nº 17, “*Edgar Neville: 100*”, Madrid: Nickel Odeon Dos pp. 132 – 147.
- RODRÍGUEZ MERCHÁN, E. y FERNÁNDEZ HOYA, G. (2008). “La definitiva renovación generacional (1990-2005)”, en *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990 – 2005)*, Amsterdam - Nueva York: Ediciones Rodopi B. V.
- ROSSI, ALDO. (2015). *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- RUBIO JIMÉNEZ, J. (2006). *Valle-Inclán, caricaturista moderno: nueva lectura de ‘Luces de Bohemia’*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- RUIZ SILVA, C. (1979). *Arte, amor y otras soledades en Luis Cernuda*. Madrid: Ediciones de la torre nuestro mundo.



- SAAVEDRA, MARTA. (2013). *La estrategia de comunicación en el cine de Pedro Almodóvar: influencia de la promoción en el desarrollo y consolidación de la trayectoria del autor*. Madrid: Universidad Complutense.
- SAMBRICIO, C. (2004). *Madrid, vivienda y urbanismo: 1900-1960*, Madrid: Akal.
- SAN AGUSTÍN. (2007). *La Ciudad de Dios*. Madrid: Gredos.
- SÁNCHEZ, BERNARDO. (2006). *Rafael Azcona: hablar el guion*. Madrid: Cátedra.
- SÁNCHEZ ANDRADA, J. (2009). "El espacio: un problema pendiente en la teoría narrativa del discurso audiovisual", en *Icono14*, Vol. 7, Nº 1. Recuperado desde: <http://www.icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/view/346>
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V. y TRANCHE, RAFAEL R. (1997). "Los años 50 en NO-DO: de la autarquía al desarrollismo", en *Historia Contemporánea de España y Cine*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, VICENTE. (2006). *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*. Madrid: Cátedra.
- SÁNCHEZ FERNÁNDEZ DAVID M. (2012). *Cines de Madrid*. Madrid: La Librería.
- —, (2014). *Cines de barrio*, Madrid: La Librería.
- —, "¿Dónde están los cines de Madrid?" [Blog] Disponible en: <http://cinesdemadrid.blogspot.com.es/>
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2002). *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial.
- SÁNCHEZ OLIVEIRA, E. (2003). *Aproximación histórica al cineasta Francisco Elías Riquelme (1890 – 1977)*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, V. (2013). *La banda sonora musical en el cine español y su empleo en la configuración de topologías de mujer (1960-1969)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- SASSEN, S. (1991). *The global city: New York, London, Tokyo*. Princeton: Princeton University Press.
- SCHWARZBÜRGER, S. (2002). “La ciudad narrada. Barcelona en las novelas urbanas de Eduardo Mendoza. La relación entre texto y ciudad”, en *Revista de Filología Románica*, Vol. 19, anejo III, 204. Madrid.
- SCORSESE, M. y HENRY WILSON, M. (2001). *Martin Scorsese, un recorrido personal por el cine americano*. Madrid: Akal.
- SEGUIN, JEAN-CLAUDE. (1995). *Alexandre Promio: ou les énigmes de la lumière*. Saint-Étienne: Memoria de Habilitación para la Université Jean-Monnet.
- —, (1996). SEGUIN, JEAN-CLAUDE y LETAMENDI, JON, “El sistema Lumière en España”, en *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*. Gijón: Universidad de Oviedo / Ayuntamiento de Gijón.
- SIMMEL, GEORG. (1986). “Las grandes urbes en la vida del espíritu”, en *El individuo y la libertad (Ensayos de crítica de la cultura)*. Barcelona: Ediciones Península.
- SITTE, CAMILLO. (1980). *La construcción de ciudades según principios artísticos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- SÓFOCLES. (2015). *Edipo Rey*. Madrid: Penguin Random House Grupo Editorial.
- SORIA, FLORENTINO. (1990). *José María Forqué*. Murcia: Filmoteca Nacional de Murcia.
- —, (1991). *Juan Mariné. Un explorador de la imagen*. Murcia: Filmoteca Nacional de Murcia.
- SORRE, MAX. (1952). *Les fondements de la Géographie humaine*, Vol. III. París: L’Habitat.

- TERÁN, MANUEL DE. (1964). “Geografía humana y sociología. Geografía social”, en *Estudios Geográficos*, vol. 25, nº 97, noviembre. Madrid.
- TERÁN, F. DE. (1999). *Historia del urbanismo en España III. Siglos XIX y XX*. Madrid: Cátedra.
- THIBAUDEAU, PASCALE. (2001). *Cinéma espagnol des années 90*. Rennes: [Presses Universitaires de Rennes](http://www.univ-rennes.fr/~sciences/cv/rennes/rennes.htm).
- TODOROV, T. (2004). *Poética estructuralista*. Madrid: Losada.
- TORREIRO, CASIMIRO. (2005). “Del tardofranquismo a la democracia (1969 – 1982)”, en *Historia del Cine Español*. Madrid: Cátedra.
- —, (2005). “¿Una dictadura liberal? (1962 – 1969)”, en *Historia del Cine Español*. Madrid, Cátedra.
- —, (2009). “Un huésped poco deseable. Edgar Neville en Roma”, *Secuencias* nº 29, pp. 78 – 88. Madrid: Ocho y Medio / Universidad Autónoma de Madrid.
- TORRES, Augusto M. (2004). *Directores españoles malditos*. Madrid: Huerga & Fierro Editores.
- TORRIJOS, J.M. (ed.) [1999]. *Edgar Neville 1899-1967. La luz en la mirada*. Madrid: Ministerio de Cultura/ INAEM.
- TRAPIELLO, ANDRÉS. (2002). *Las armas y las letras: literatura y Guerra Civil (1936 – 1939)*. Barcelona: Destino.
- TUAN, YI FU. (1974). *Topophilia: A Study of Environmental Perception. Attitudes and Values*. Nueva York: Ed. Prentice Hall.
- TUBAU, IVÁN. (1983). *Crítica cinematográfica española: Bazin contra Aristarco, la gran controversia de los años 60*. Barcelona: Universidad de Barcelona.

- UBACH MEDINA, ANTONIO. (1999). "El periodismo en Edgar Neville", en TORRIJOS, JOSÉ MARÍA (ed.), *Edgar Neville, 1899-1967. La luz en la mirada*. Madrid: INAEM.
- UMBRAL, FRANCISCO. (2008). "Travesía de madrid", en *Hojas de Madrid*. Barcelona: Planeta.
- VALERA S. "Estudio de la relación entre el espacio simbólico urbano y los procesos de identidad social", en *Revista de psicología social*, nº 12, pp. 17-30.
- VALÉRY, PAUL. (2008). *Introducción al método de Leonardo*. La Paz: Editorial La Mariposa Mundial.
- VALLE-INCLÁN, RAMÓN M. (1999). *Luces de Bohemia*. Madrid: Espasa (Colección Austral).
- VAQUERIZO GARCÍA, L. (2014). *La censura y el nuevo cine español: cuadros de realidad de los años sesenta*. Alicante: Universidad de Alicante.
- VEGA, LOPE DE. (1855). *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, Tomo Segundo, M. Rivadeneyra. Madrid. [Disponible digitalizado en Google Books desde 13 de marzo de 2015].
- VIDAL, NURIA, (1990). *El cine de Pedro Almodóvar*. Barcelona: Destino.
- VOLLI, UGO, (2014). "Para una semiótica de la ciudad", *Revista Criterios* [en línea], nº 61, Mayo.[Fecha de consulta: 9 de mayo de 2015]. Disponible en: < <http://www.criterios.es/denken/articulos/denken61.pdf>>
- VOLTAIRE. (2014). "El mundo tal como va", en *Cuentos selectos*. México: Ediciones NACE.
- WALKOWITZ, JUDITH R. (1995). *La ciudad de las pasiones terribles. Narraciones sobre peligro sexual en el Londres victoriano*. Madrid: Cátedra.

- WHITMAN, WALT. (1999). "Cierta vez pasé por una populosa ciudad", en *"Saludo al mundo y otros poemas"*. Buenos Aires: Ediciones Colihue SRL.
- ZOFÍO LLORENTE, JOSÉ A. (2005). *Las culturas del trabajo en Madrid 1500 – 1650: familia, ocio y sociabilidad en el artesanado preindustrial*, [Tesis Doctoral], Universidad Complutense. Disponible en: <http://eprints.ucm.es/tesis/ghi/ucm-t25966.pdf>
- ZOLA, E. (2008). *El vientre de París*. Madrid: Alianza Editorial.
- ZUNZUNEGUI, SANTOS. (2007). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.

## 8.2. Documentos audiovisuales

### 8.2.1. Filmografía en estudio

- NEVILLE, E. (Dirección). (1939). *Frente de Madrid*. [Archivo Filmoteca Española].
- NEVILLE, E. (Dirección). (1950). *El último caballo*. [DVD]
- LAZAGA, P. (Dirección). (1957). *Muchachas de azul*. [DVD]
- LAZAGA, P. (Dirección). (1966). *La ciudad no es para mí*. [DVD]
- IGLESIA, ELOY DE LA. (Dirección). (1972). *La semana del asesino*. [DVD]
- IGLESIA, ELOY DE LA. (Dirección). (1979). *El diputado*. [DVD]
- ALMODÓVAR, P. (Dirección). (1982). *Laberinto de pasiones*. [DVD]
- ALMODÓVAR, P. (Dirección). (1995). *La flor de mi secreto*. [DVD]

### 8.2.2. Filmografía complementaria de cine español

[A continuación exponemos –ordenadas cronológicamente– las películas de producción nacional que han sido estudiadas o citadas en la presente investigación. Es obvio que no todas gozan del mismo interés académico para nuestro estudio, pero la gran mayoría sí que se circunscriben al espacio urbano madrileño].

- *Salida de las alumnas del colegio de San Luis de los Franceses* (Alexandre Promio, 1896)
- *Llegada de los toreros* (Alexandre Promio, 1896)
- *El ciego de la aldea* (Ángel García Cardona, 1906)
- *La boda de Alfonso XIII* (Baltasar Abadal, 1906)
- *Don Juan tenorio* (Ricardo Baños, 1908)
- *Vistas Españolas* (Anónimo, hacia 1910)
- *Asesinato y entierro de Don José Canalejas* (Enrique Blanco y Adelardo F. Arias, 1912)
- *Peladilla, cochero de punto* (Benito Perojo, 1915)
- *Clarita y Peladilla van al football* (Benito Perojo, 1915)
- *La verbena de la Paloma* (José Buchs, 1921)
- *Alma de Dios* (Manuel Noriega, 1921)
- *La Revoltosa* (Florián Rey, 1924)

- *Gigantes y cabezudos* (Florián Rey, 1926)
- *Frivolinas* (Arturo Carballo, 1927)
- *El pilluelo de Madrid* (Florián Rey, 1927)
- *Al Hollywood madrileño. Lo más español.* (Nemesio Sobrevila, 1927)
- *Rosa de Madrid* (Eusebio F. Ardavín, 1927)
- *¡Viva Madrid que es mi pueblo!* (Fernando Delgado, 1928)
- *Corazones sin rumbo* (Benito Perojo, 1928)
- *Un perro andaluz* (Luis Buñuel, 1929)
- *El sexto sentido* (Nemesio Sobrevila, 1929)
- *El misterio de la Puerta del Sol* (Francisco Elías, 1929)
- *Esencia de verbena* (Ernesto Giménez Caballero, 1930)
- *La aldea maldita* (Florián Rey, 1930)
- *Yo quiero que me lleven a Hollywood* (Edgar Neville, 1931)
- *Falso noticiario* (Edgar Neville, 1932)
- *Madrid se divorcia* (Alfonso Benavides y Adelqui Millar, 1934)
- *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1934)
- *Don Quintín el amargao* (Luis Marquina, 1935)
- *La verbena de la Paloma* (Benito Perojo, 1935)



- *La hija de Juan Simón* (José Luis Sáenz de Heredia, 1935)
- *La señorita de Trévez* (Edgar Neville, 1935)
- *Do, re, mi, fa, sol, la, si* (Edgar Neville, 1935)
- *Nobleza Baturra* (Florián Rey, 1935)
- *El gato montés* (Rosario Pi, 1935)
- *El malvado Carabel* (Edgar Neville, 1935)
- *¿Quién me quiere a mí?* (José Luis Sáenz de Heredia, 1936)
- *Juventudes de España* (Edgar Neville, 1936)
- *Carne de fieras* (Armand Guerra, 1936)
- *La Ciudad Universitaria* (Edgar Neville, 1938)
- *Vivan los hombres libres* (Edgar Neville, 1939)
- *El Gran Desfile de la Victoria en Madrid* (Archivo NO-DO, 1936)
- *Verbena* (Edgar Neville, 1941)
- *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941)
- *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942)
- *Madrid de mis sueños* (Max Neufeld, 1942)
- *Correo de indias* (Edgar Neville, 1942)
- *La chica del gato* (Ramón Quadreny, 1943)

- *Café de París* (Edgar Neville, 1943)
- *Ella, él y sus millones* (Juan de Orduña, 1944)
- *La torre de los siete jorobados* (Edgar Neville, 1944)
- *Domingo de carnaval* (Edgar Neville, 1945)
- *La vida en un hilo* (Edgar Neville, 1945)
- *El crimen de la calle de Bordadores* (Edgar Neville, 1946)
- *Barrio* (Ladislao Vajda, 1947)
- *El traje de luces* (Edgar Neville, 1947)
- *Embrujo* (Carlos Serrano de Osma, 1947)
- *Nada* (Edgar Neville, 1947)
- *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948)
- *El señor Esteve* (Edgar Neville, 1948)
- *Campo bravo* (Pedro Lazaga, 1948)
- *Encrucijada* (Pedro Lazaga, 1948)
- *El marqués de Salamanca* (Edgar Neville, 1948)
- *La calle sin sol* (Rafael Gil, 1948)
- *La sombra iluminada* (Carlos Serrano de Osma, 1948)
- *Vida en sombras* (Lorenzo Llobet-Gràcia, 1949)

- *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951)
- *Día tras día* (A. del Amo, 1951)
- *Balarrasa* (José Antonio Nieves Conde, 1951)
- *Cielo negro* (Manuel Mur Oti, 1951)
- *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951)
- *Cuento de hadas* (Edgar Neville, 1951)
- *Esa pareja feliz* (Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, 1951)
- *El cerco del diablo* (Edgar Neville, 1951)
- *Cerca de la ciudad* (Luis Lucia, 1952)
- *Persecución en Madrid* (E. Gómez, 1952)
- *Hombre acosado* (Pedro Lazaga, 1952)
- *Duende y misterio del flamenco* (Edgar Neville, 1952)
- *Así es Madrid* (Luis Marquina, 1953)
- *Segundo López, aventurero urbano* (Ana Mariscal, 1953)
- *Bienvenido, Mr. Marshall* (Luis García Berlanga, 1953)
- *Murió hace 15 años* (Rafael Gil, 1954)
- *El guardián del paraíso* (Arturo Ruíz-Castillo, 1954)
- *Historias de la radio* (José Luis Sáenz de Heredia, 1955)

- *La ironía del dinero* (Edgar Neville, 1955)
- *Los peces rojos* (José Antonio Nieves Conde, 1955)
- *Fulano y Mengano* (Joaquín Luis Romero Marchent, 1955)
- *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955)
- *Tarde de toros* (Ladislao Vajda, 1955)
- *Mi tío Jacinto* (Ladislao Vajda, 1956)
- *Viaje de novios* (León Klimovsky, 1956)
- *Cuerda de presos* (Pedro Lazaga, 1956)
- *Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956)
- *Manolo, guardia urbano* (Rafael J. Salvia, 1956)
- *El inquilino* (José Antonio Nieves Conde, 1957)
- *Las chicas de la Cruz Roja* (Rafael J. Salvia, 1958)
- *El tigre de Chamberí* (Pedro Luís Ramírez, 1958)
- *Ana dice sí* (Pedro Lazaga, 1958)
- *El pisito* (Marco Ferreri, 1958)
- *Historias de Madrid* (Ramón Comas, 1958)
- *La vida por delante* (Fernando Fernán-Gómez, 1958)
- *¿Dónde vas, Alfonso XII?* (Luis César Amadori, 1958)

- *El baile* (Edgar Neville, 1959)
- *Los chicos* (Marco Ferreri, 1959)
- *Parque de Madrid* (Enrique Cahen Salaverry, 1959)
- *Los tramosos* (Pedro Lazaga, 1959)
- *La vida alrededor* (Fernando Fernán-Gómez, 1959)
- *El día de los enamorados* (Fernando Palacios, 1959)
- *La fiel infantería* (Pedro Lazaga, 1960)
- *Los golfos* (Carlos Saura, 1960)
- *El cochecito* (Marco Ferreri, 1960)
- *¿Dónde vas triste de ti?* (Alfonso Balcázar, 1960)
- *Los económicamente débiles* (Pedro Lazaga, 1960)
- *Mi calle* (Edgar Neville, 1960)
- *Trampa para Catalina* (Pedro Lazaga, 1961)
- *Siempre es domingo* (Fernando Palacios, 1961)
- *Plácido* (Luis García Berlanga, 1961)
- *La gran familia* (Fernando Palacios, 1962)
- *Atraco a las tres* (José María Forqué, 1962)
- *Del rosa... al amarillo* (Manolo Summers, 1963)

- *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963)
- *La tía Tula* (Miguel Picazo, 1964)
- *El mundo sigue* (Fernando Fernán-Gómez, 1965)
- *La caza* (Carlos Saura, 1965)
- *El tímido* (Pedro Lazaga, 1965)
- *El cálido verano del Sr. Rodríguez* (Pedro Lazaga, 1965)
- *Los chicos del Preu* (Pedro Lazaga, 1967)
- *Las que tienen que servir* (José María Forqué, 1967)
- *Sor Citroën* (Pedro Lazaga, 1967)
- *El turismo es un gran invento* (Pedro Lazaga, 1968)
- *Operación Bi-ki-ni* (Manolo Ozores, 1968)
- *Un, dos, tres, al escondite inglés* (Iván Zulueta, 1969)
- *Algo amargo en la boca* (Eloy de la Iglesia, 1969)
- *Techo de cristal* (Eloy de la Iglesia, 1970)
- *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga, 1971)
- *Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patino, 1971)
- *La prima Angélica* (Carlos Saura, 1973)
- *Nadie oyó gritar* (Eloy de la Iglesia, 1973)

- *Pim, pam, pum... fuego* (Pedro Olea, 1975)
- *Juego de amor prohibido* (Eloy de la Iglesia, 1975)
- *Madrid, Costa Fleming* (José María Forqué, 1976)
- *Los placeres ocultos* (Eloy de la Iglesia, 1976)
- *Perros callejeros* (José Antonio de la Loma, 1977)
- *Tigres de papel* (Fernando Colomo, 1977)
- *Asignatura pendiente* (José Luis Garci, 1977)
- *Vota a Gundisalvo* (Pedro Lazaga, 1977)
- *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?* (Fernando Colomo, 1978)
- *Solos en la madrugada* (José Luis Garci, 1978)
- *Arrebato* (Iván Zulueta, 1979)
- *Maravillas* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1980)
- *Navajeros* (Eloy de la Iglesia, 1980)
- *Ópera prima* (Fernando Trueba, 1980)
- *Pepi, Luci y Bom, y otras chicas del montón* (Pedro Almodóvar, 1980)
- *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1981)
- *Deprisa, deprisa* (Carlos Saura, 1981)
- *El crack* (José Luis Garci, 1981)

- *El crack II* (José Luis Garci, 1983)
- *Entre tinieblas* (Pedro Almodóvar, 1983)
- *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (Pedro Almodóvar, 1984)
- *Matador* (Pedro Almodóvar, 1985)
- *La mitad del cielo* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1986)
- *La estanquera de Vallecas* (Eloy de la Iglesia, 1986)
- *Madrid* (Basilio Martín Patino, 1987)
- *La ley del deseo* (Pedro Almodóvar, 1985)
- *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Pedro Almodóvar, 1988)
- *Átame* (Pedro Almodóvar, 1989)
- *El Rey pasmado* (Imanol Uribe, 1991)
- *Tacones lejanos* (Pedro Almodóvar, 1991)
- *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992)
- *Jamón, jamón* (Bigas Luna, 1992)
- *Belle Époque* (Fernando Trueba, 1992)
- *Huevos de oro* (Bigas Luna, 1993)
- *Kika* (Pedro Almodóvar, 1993)
- *El día de la bestia* (Álex de la Iglesia, 1995)



- *Historias del Kronen* (Montxo Armendáriz, 1995)
- *Hola, ¿estás sola?* (Icíar Bollaín, 1995)
- *El amor perjudica seriamente la salud* (Manuel Gómez Pereira, 1996)
- *Alma gitana* (Chus Gutiérrez, 1996)
- *Abre los ojos* (Alejandro Amenábar, 1997)
- *Carne trémula* (Pedro Almodóvar, 1997)
- *La buena estrella* (Ricardo Franco, 1997)
- *Mensaka* (Salvador García Ruiz, 1997)
- *Torrente, el brazo tonto de la ley* (Santiago Segura, 1998)
- *Los amantes del Círculo Polar* (Julio Medem, 1998)
- *Barrio* (Fernando León de Aranoa, 1998)
- *Asfalto* (Daniel Calparsoro, 1999)
- *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999)
- *El bola* (Acheró Mañas, 2000)
- *La comunidad* (Álex de la Iglesia, 2000)
- *Hable con ella* (Pedro Almodóvar, 2002)
- *Los novios búlgaros* (Eloy de la Iglesia, 2003)
- *La mala educación* (Pedro Almodóvar, 2004)

- *Historias de Lavapiés* (Ramón Luque, 2005)
- *El próximo Oriente* (Fernando Colomo, 2006)
- *Volver* (Pedro Almodóvar, 2006)
- *Chuecatown* (Juan Flahn, 2007)
- *La mujer sin piano* (Javier Rebollo, 2009)
- *Todas las canciones hablan de mí* (Jonás Trueba, 2010)
- *Libre te quiero* (Basilio Martín Patino, 2012)
- *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)
- *Los amantes pasajeros* (Pedro Almodóvar, 2013)
- *Hablar* (Joaquim Oristrell, 2015)
- *A cambio de nada* (Daniel Guzmán, 2015)

### 8.2.3. Filmografía complementaria de cine internacional

[Atendiendo a una ordenación cronológica, es el turno de anotar ahora los filmes de producción internacional que han sido citados y/o analizados en la investigación. La mayoría de ellos están aquí presentes por el interés que su espacio narrativo ha suscitado en nosotros].

- Traffic Crossing Leeds Bridge (Louis Le Prince, 1888)
- La salida de los obreros de la fábrica (*La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, Louis Lumière, 1895)
- El desayuno del bebé (*Déjeuner de bébé*, Louis Lumière, 1895)
- El regador regado (*L'Arroseur arrosé*, Louis Lumière, 1895)
- Charlot vagabundo (*The Tramp*, Charles Chaplin, 1915)
- Easy Street (Charles Chaplin, 1917)
- A Day's Pleasure (Charles Chaplin, 1919)
- El gabinete del Doctor Caligari ( *Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920)
- Opus I (Walter Ruttmann, 1921)
- Opus II (Walter Ruttmann, 1922)
- París dormido (*Paris qui dort / Le rayon invisible*, René Clair, 1922)
- Nosferatu, una sinfonía del horror (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, F. W. Murnau, 1922)

- El último (*Der Letzte Mann*, F. W. Murnau, 1924)
- Entreacto (Entr'acte, René Clair, 1924)
- Amanecer (*Sunrise*, F. W. Murnau, 1927)
- Berlín, sinfonía de una ciudad (*Berlin, Die Symphonie der Großstadt*, Walter Ruttmann, 1927)
- Metrópolis (*Metropolis*, Fritz Lang, 1927)
- El hombre con la cámara (*Chelovek s kino-apparatom*, Dziga Vertov, 1929)
- Bajo los techos de París (*Sous les toits de Paris*, René Clair, 1930)
- M, el vampiro de Düsseldorf (*M*, Fritz Lang, 1931)
- El millón (*The million*, René Clair, 1931)
- El triunfo de la voluntad (*Triumph Des Willens*, Leni Riefenstahl, 1935)
- La fiera de mi niña (*Bringing Up Baby*, Howard Hawks, 1938)
- El halcón maltés (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941)
- Perdición (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944)
- Alemania, año cero (*Germania, anno zero*, Roberto Rossellini, 1948)
- La ciudad desnuda (*The Naked City*, Jules Dassin, 1948)
- Quo Vadis? (*Quo Vadis?*, Mervyn LeRoy, 1951)
- Cantando bajo la lluvia (*Singin' in the Rain*, Stanley Donen & Gene Kelly, 1952)
- L'Amore in città (Antonioni, Fellini, Zavattini y cía., 1953)

- Vacaciones en Roma (*Roman Holiday*, William Wyler, 1953)
- Los cuatrocientos golpes (*Les quatre cents coups*, François Truffaut, 1959)
- Hiroshima mon amour (Alain Resnais, 1959)
- Pickpocket (Robert Bresson, 1959)
- Al final de la escapada (*À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1960)
- La aventura (*L'Avventura*, M. Antonioni, 1960)
- Accattone (Pier Paolo Pasolini, 1961)
- La noche (*La notte*, M. Antonioni, 1961)
- El coloso de Rodas (*Il colosso di Rodi*, Sergio Leone, 1961)
- El eclipse (*L'eclisse*, M. Antonioni, 1962)
- Cleo de 5 a 7 (Cléo de 5 a 7, Agnès Varda, 1962)
- Mamma Roma (Pier Paolo Pasolini, 1962)
- 55 días en Pekín (*55 Days at Peking*, Nicholas Ray, 1963)
- Cleopatra (Joseph L. Mankiewicz, 1963)
- Alphaville (Jean-Luc Godard, 1965)
- Muerte en Venecia (*Morte a Venezia*, Luchino Visconti, 1971)
- Amenaza en la sombra (*Don't Look Now*, Nicolas Roeg, 1973)
- Manhattan (Woody Allen, 1979)

- París, Texas (Win Wenders, 1984)
- El cielo sobre Berlín (*Der Himmel über Berlin*, Win Wenders, 1987)
- Thelma & Louise (Ridley Scott, 1991)
- Lisbon Story (Win Wenders, 1995)
- Sexo en Nueva York (*Sex and the City*, HBO, 1998-2004)
- The Matrix (Hermanos Wachowski, 1999),
- Gladiator (Ridley Scott, 2000)
- Deseando amar (*In the Mood for Love*, Wong Kar Wai, 2000)
- Amélie (*Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, Jean-Pierre Jeunet, 2001)
- Moulin Rouge (Baz Luhrman, 2001)
- Ciudad de Dios (*Cidade de Deus*, Fernando Meirelles, 2002)
- Spider-man (Sam Raimi, 2002)
- Lost in Translation (Sofia Coppola, 2003)
- Precious (Lee Daniels, 2009)
- Girlhood (Céline Sciamma, 2014)

## 9. Anexo

### 9.1. Listado de recursos fotográficos

[Nota 1: Agradecimiento especial a los trabajadores de la Filmoteca Española por abrirnos las puertas de sus archivos fotográficos. Hemos señalado debidamente en este listado aquellas imágenes que pertenecen a sus ficheros. Loable tarea que todos los amantes del cine debiéramos agradecer siempre].

[Nota 2: Como ya dijimos en la dedicatoria de esta tesis, todas las láminas hechas a acuarela de las películas a estudio pertenecen a la pintora María del Carmen de la Calle Llurba].

Fig. 1 Fotografía del rodaje de *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951). Archivo de la Filmoteca Española.

Fig. 2 Cartel promocional de *El misterio de la Puerta del Sol* (Francisco Elías, 1929).

Fig. 3 Fotografía de la Calle Mayor de Madrid. Hacia 1955.

Fig. 4 Fotografía del Palacio de la Música. (Gran Vía). En torno a 1935.

Fig. 5 Imagen promocional de *Libre te quiero* (Basilio Martín Patino, 2012).

Fig. 6 Fotografía de la Gran Vía. Finales de los años 20.

Fig. 7 Reproducción del trazado urbano de la ciudad de Sforzinda.

- Fig. 8 Fotografía del mercado parisino de Les Halles, siglo XIX.
- Fig. 9 Imagen del trazado urbanístico de Ciudad Lineal, diseñado por Arturo Soria.
- Fig. 10 Fotograma de *El triunfo de la voluntad* (Leni Riefenstahl, 1935).
- Fig. 11 Cartel de *Los golfos* (Carlos Saura, 1960).
- Fig. 12 Fotografía del universo marginal de Pier Paolo Pasolini. El director italiano aparece sentado en la imagen.
- Fig. 13 Captura de fotograma de *Traffic Crossing Leeds Bridge* (1888).
- Fig. 14 Fotograma de la película *Quo Vadis?* (Mervyn LeRoy, 1951).
- Fig. 15 Reproducción de *La música en las Tullerías* (E. Manet, 1862).
- Fig. 16 Ilustración de un Genius Loci.
- Fig. 17 Fotograma de *Lost in translation* (Sofia Coppola, 2003).
- Fig. 18 Fotograma de *Deseando amar* (Wong Kar Wai, 2000).
- Fig. 19 Fotograma de *El mundo sigue* (Fernando Fernán-Gómez, 1965).
- Fig. 20 Reproducción del plano de Teixeira, completado en 1656 por el cartógrafo portugués.
- Fig. 21 Reproducción de *Los fusilamientos del 3 de mayo* (Goya, 1813-1814).
- Fig. 22 Reproducción de *La cometa* (Goya, 1777-1778).
- Fig. 23 Fotografía de una corrala típica del barrio de Lavapiés.
- Fig. 24 Fotograma de *La ley del deseo* (1987).
- Fig. 25 Fotografía de la calle Preciados de Madrid, año 1966.
- Fig. 26 Fotografía de las inmediaciones de la Iglesia de San Francisco El Grande. Años 30.



- Fig. 27 Captura de fotograma de *Salida de los obreros de la fábrica* (1895)
- Fig. 28 Captura de fotograma de *El regador regado* (1895).
- Fig. 29 La relación de Charlot y la ciudad es una constante en todo su cine.
- Fig. 30 Dibujo extraído de la obra de Masereel, *La cité* (La ciudad, 1925).
- Fig. 31 Fotograma de *Amanecer* (1927).
- Fig. 32 Cartel de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988).
- Fig. 33 Captura de fotograma de *Madrid* (1987).
- Fig. 34 Captura de fotograma de *Madrid* (1987).
- Fig. 35 Captura de fotograma de *Del rosa...al amarillo* (1963).
- Fig. 36 Captura de fotograma de *Berlín, sinfonía de una ciudad* (1927).
- Fig. 37 Captura de fotograma de *Berlín, sinfonía de una ciudad* (1927).
- Fig. 38 Captura de fotograma de *Berlín, sinfonía de una ciudad* (1927).
- Fig. 39 Captura de fotograma de *Esencia de verbena* (1930).
- Fig. 40 Captura de fotograma de *Esencia de verbena* (1930). Aparece Ramón Gómez de la Serna.
- Fig. 41 Fotografía de *El pisito* (Marco Ferreri, 1959). Archivo de la Filmoteca Española.
- Fig. 42 Cartel de *Del Rastro a la Castellana* (1925).
- Fig. 43 Fotografía de *Carne de fieras* (1936). Aparece la *starlette* Marlène Grey.
- Fig. 44 Cartel de *El inquilino* (1957).
- Fig. 45 Captura de fotograma del anuncio de *Familia Philips* con Carmen Sevilla.

- Fig. 46 Cartel de *Canciones para después de una guerra* (1971).
- Fig. 47 Fotografía de *Pepi, Luci y Bom, y otras chicas del montón* (1980).
- Fig. 48 Captura de fotograma de *Vistas españolas* (hacia 1910). Congreso de los Diputados.
- Fig. 49 Cartel de *La verbena de la Paloma* (1935).
- Fig. 50 Fotografía de *Las chicas de la Cruz Roja* (1958). Archivo de la Filmoteca Española.
- Fig. 51 Fotograma de *Un, dos, tres, al escondite inglés* (1969).
- Fig. 52 Fotograma de *Barrio* (1998).
- Fig. 53 Fotografía del rodaje de *Surcos* (1951). Archivo de la Filmoteca Española.
- Fig. 54 Captura de fotograma de *Vistas españolas* (hacia 1910). Plaza de la Cibeles.
- Fig. 55 Fotografía de *Frivolinas* (1927). Archivo de la Filmoteca Española.
- Fig. 56 Fotografía del rodaje de *¡Viva Madrid que es mi pueblo!* (1928).
- Fig. 57 Fotografía de *Carne de fieras* (1936). El domador y Marlène Grey.
- Fig. 58 Cartel promocional de *Rojo y negro* (1942).
- Fig. 59 Fotografía del rodaje de *Surcos* (1951). Archivo de la Filmoteca Española.
- Fig. 60 Cartel promocional de *Esa pareja feliz* (1951).
- Fig. 61 Cartel promocional de *Murió hace 15 años* (1954).
- Fig. 62 Cartel promocional de *El mundo sigue* (1965).
- Fig. 63 Fotograma de *El día de la bestia* (1995).
- Fig. 64 Fotograma de *Los ilusos* (2013).

- Fig. 65 Fotografía de la Puerta del Sol (Edificio de la Comunidad de Madrid y estatua de Carlos III).
- Fig. 67 Fotografía de Edgar Neville.
- Fig. 68 Fotografía de Edgar Neville (rodaje).
- Fig. 69 Cartel promocional de *Domingo de carnaval* (1945).
- Fig. 70 Reproducción del óleo de Gutiérrez Solana *La tertulia del café de Pombo* (1920).
- Fig. 71 Fotografía del rodaje de *Luces de la ciudad* (1931). Neville interpreta a un guardia. (La escena fue eliminada).
- Fig. 72 Fotografía de la actriz Conchita Montes.
- Fig. 73 Fotografía del rodaje de *Domingo de carnaval* (1945). Archivo de la Filmoteca Española.
- Fig. 74 Fotograma de *La torre de los siete jorobados* (1944).
- Fig. 75 Reproducción del óleo de Gutiérrez Solana *Máscaras bailando del brazo* (1933).
- Fig. 77 Cartel promocional de la versión española de *Frente de Madrid* (1939).
- Fig. 78 Captura de fotograma de *Frente de Madrid* (1939).
- Fig. 79 Captura de fotograma de *Frente de Madrid* (1939).
- Fig. 80 Captura de fotograma de *Frente de Madrid* (1939).
- Fig. 81 Captura de fotograma de *Frente de Madrid* (1939).
- Fig. 82 Captura de fotograma de *Frente de Madrid* (1939).
- Fig. 83 Captura de fotograma de *Frente de Madrid* (1939).
- Fig. 84 Captura de fotograma de *Frente de Madrid* (1939).
- Fig. 85 Captura de fotograma de *Frente de Madrid* (1939).

Fig. 86 Fotografía promocional de *Frente de Madrid* (1939).

Fig. 87 Fotografía del rodaje de *El último caballo* (1950). Archivo de la Filmoteca Española.

Fig. 88 Fotografía del rodaje de *El último caballo* (1950). Archivo de la Filmoteca Española.

Fig. 89 Fotografía del rodaje de *El último caballo* (1950). Archivo de la Filmoteca Española.

Fig. 91 Cartel de *Trampa para Catalina* (1961).

Fig. 92 Cartel de *La fiel infantería* (1961).

Fig. 93 Cartel de *Los tramosos* (1959).

Fig. 94 Fotografía del rodaje de *Muchachas de azul* (1957). Archivo de la Filmoteca Española.

Fig. 95 Fotografía de la planta SEAT. Finales años 50.

Fig. 96 Fotografía del rodaje de *Muchachas de azul* (1957). Archivo de la Filmoteca Española.

Fig. 97 Fotografía del rodaje de *Muchachas de azul* (1957). Archivo de la Filmoteca Española.

Fig. 98 Fotografía del rodaje de *Muchachas de azul* (1957). Archivo de la Filmoteca Española.

Fig. 99 Fotografía del actor Paco Martínez Soria.

Fig. 100 Fotografía de *La ciudad no es para mí* (1966).

Fig. 101 Fotografía de *La ciudad no es para mí* (1966).

Fig. 102 Fotografía del rodaje de *La ciudad no es para mí* (1966). Archivo de la Filmoteca Española.

Fig. 103 Fotografía de *La ciudad no es para mí* (1966).

Fig. 104 Fotografía del rodaje de *La ciudad no es para mí* (1966). Archivo de la Filmoteca Española.

Fig. 105 Fotografía del director Eloy de la Iglesia.

Fig. 106 Cartel de *Nadie oyó gritar* (1973).

Fig. 107 Fotografía de *Juego de amor prohibido* (1975).

Fig. 108 Fotografía de *Navajeros* (1980).

Fig. 109 Fotograma de *Navajeros* (1980).

Fig. 110 Captura de fotograma de *La semana del asesino* (1972).

Fig. 111 Captura de fotograma de *Nadie oyó gritar* (1973). [Carmen Sevilla y Vicente Parra].

Fig. 112 Fotografía de *La semana del asesino* (1972). Archivo de la Filmoteca Española.

Fig. 113 Ejemplar de las novelas *Il Giallo Mondadori*.

Fig. 114 Captura de fotograma de *La semana del asesino* (1972).

Fig. 115 Fotografía de *La semana del asesino* (1972). Archivo de la Filmoteca Española.

Fig. 116 Fotografía promocional de *La semana del asesino* (1972).

Fig. 117 Captura de fotograma de *El diputado* (1979).

Fig. 118 Captura de fotograma de *El diputado* (1979).

Fig. 119 Fotografía de *El diputado* (1979).

Fig. 120 Fotografía de *El diputado* (1979). Archivo de la Filmoteca Española.

Fig. 121 Captura de fotograma de *El diputado* (1979).

Fig. 122 Captura de fotograma de *El diputado* (1979).

Fig. 123 Captura de fotograma de *El diputado* (1979).

Fig. 124 Captura de fotograma de *El diputado* (1979).

Fig. 125 Captura de fotograma de *El diputado* (1979).

Fig. 126 Fotografía de Pedro Almodóvar

Fig. 127 Captura de fotograma de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980). Dibujos de Ceesepe.

Fig. 128 Captura de fotograma de *Matador* (1986). Plaza de la Paja.

Fig. 129 Fotografía de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988). [Carmen Maura].

Fig. 130 Fotografía de *Volver* (2006). [Carmen Maura y Penelope Cruz].

Fig. 131 Decorado de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988). Azotea de Pepa.

Fig. 132 Fotografía de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984).

Fig. 133 Fotografía de Cecilia Roth en *Laberinto de pasiones* (1982). Archivo de la Filmoteca Española.

Fig. 134 Captura de *Laberinto de pasiones* (1982). El Rastro.

Fig. 135 Captura de *Laberinto de pasiones* (1982). [Fabio Mcnamara].

Fig. 136 Captura de *Laberinto de pasiones* (1982). [Pedro Almodóvar & Fabio Mcnamara].

Fig. 137 Fotografía de Imanol Arias en *Laberinto de pasiones* (1982). Archivo de la Filmoteca Española.

Fig. 138 Captura de *Laberinto de pasiones* (1982). Terraza de La Bobia, el Rastro.

Fig. 139 Fotografía de *La flor de mi secreto* (1995).

Fig. 140 Fotografía promocional de *La flor de mi secreto* (1995). Archivo de la Filmoteca Española.

Fig. 141 Captura de *La flor de mi secreto* (1995). Plaza del Callao.

Fig. 142 Captura de *La flor de mi secreto* (1995). [Rossy de Palma y Chus Lampreave].

Fig. 143 Captura de *La flor de mi secreto* (1995).

Fig. 144 Fotografía promocional de *La flor de mi secreto* (1995). Archivo de la Filmoteca Española.

Fig. 145 Captura de *La flor de mi secreto* (1995).

Fig. 146 Fotograma de *Un millón en la basura* (José María Forqué, 1967).

Fig. 147 Fotograma de *Arrebato* (1980). [Eusebio Poncela].

Fig. 148 Fotograma de *Abre los ojos* (1997).

Fig. 149 Fotografía del rodaje de *Muchachas de azul* (1957). Archivo de la Filmoteca Española.

